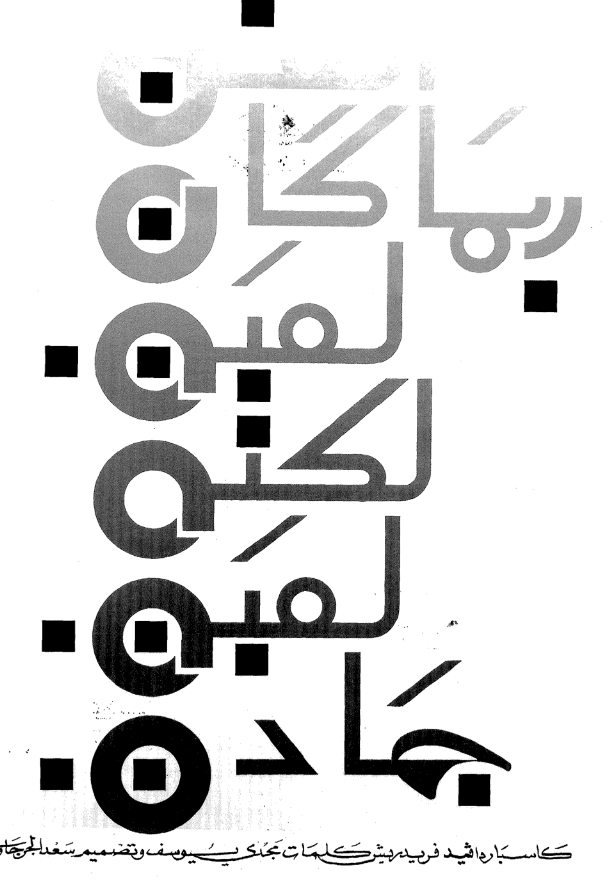

فِكْرٌ وَفن
٢٤

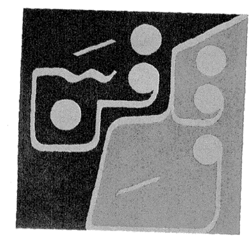

كاسبار داڤيد فريدريش كلمات مجدي يوسف وتصميم سعد الجرجاوي

Die Kunst mag ein Spiel sein,
aber sie ist ein ernstes Spiel.

Caspar David Friedrich

العدد ٢٤ ١٩٧٤ العام ١١

يصدرها : ألبرت تايلا



من رسم انسفر وماري شامزا

لفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته فى إعداد هذا العدد

ادارة التحرير : Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland

ترجمات : Ahmad Sharkas, Cambridge, Mass.; Dr. Muhammad Ali Hachicho, Köln; Dr. Arnold Hottinger, Madrid; Dr. Mustafa Maher, Kairo; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Magdi Youssef, Bochum.

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, D 8 München 20, Abholfach, Bundesrepublik Deutschland



Entwurf von Answar und Mary Shemza

Nr. 24 1974 11. Jahr

Herausgeber: Albert Theile

الفهرست

صور الغلاف

١) إلـه الضوء للفنان جنتر هـازه، ١٩٧١ ، معرض مارلبوره، زيورخ Günther Haese, Mithras

٢) واحة ، رقم ٢ ، للفنان جنتر هازه، ١٩٧١ ، معرض مارلبوره، زيورخ Günther Haese, Oase II

تظهر مجلة «فكر و فن» العربية مؤقتاً مرتين فى السنة ـ الاشتراك : ١٢ مارك ألماني ، ـ النسخة الواحدة: ٦ مارك ألماني؛ ثمن الاشتراك المخفض للطلبة : ٧٫٥٠ مارك ألماني . ـ تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة : F. Bruckmann KG; Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف : J.J. Augustin; Buchdruckerei, Glückstadt

صلاح عبد الصبور
مذكرات الصوفى بشر الحافى

Salāḥ Abd aṣ-Ṣabūr · TAGEBUCH DES BARFÜSSIGEN MYSTIKERS BIŠR

«أبو نصر، بشر بن الحارث، كان قد طلب الحديث، وسمع سماعاً كثيراً، ثم مال إلى التصوف، ومشى يوماً في السوق، فأفزعه الناس، فخلع نعليه، ووضعهما تحت ابطيه، وانطلق يجرى في الرمضاء، فلم يدركه أحد، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين»

„Abu Naṣr Bišr ibn-Ḥāris studierte lange Ḥadīṯ (islamische Traditionswissenschaft), dann zog es ihn zur Mystik hin. Eines Tages ging er auf den Markt; die Leute jagten ihm Angst ein. Da zog er seine Sandalen aus, klemmte sie unter den Arm und rannte los, so daß keiner ihn einholen konnte. Das war im Jahre 227H. (841 n.Chr.)"

— ١ —

حينَ فقدنا الرضا
بما يريدُ القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الرضا
حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا . . . بكا
حين فقدنا هدأة الجنب
على فراش الرضا الرحب
نام على الوسائد
شيطان يغض فاسد
معانقي، شريك مضجعي، كأنما
قرونه على يدى
حين فقدنا جوهر اليقين
تشوهت أجنة الحبالى في البطون
الشعر ينمو في مغاور العيون
والذقن معقود على الجبين
جيل من الشياطين
جيل من الشياطين

1

Als wir uns dem nicht mehr fügten,
was Gott wollte,
hörte es auf zu regnen.
Kein Baum grünte,
keine Frucht wurde reif,
als wir uns nicht mehr fügten.

Als unser Lachen versiegte,
füllten sich unsere Augen mit Tränen.
Als wir keine Ruhe mehr fanden
auf dem großen Bett der Zufriedenheit,
schlief grinsend auf weichen Pfühlen
ein boshafter Satan.
Er teilte mein Bett und umfing mich,
und schmiegte in meine Hand seine Hörner.

Als wir das Zentrum der Sicherheit verloren,
verlor seine Gestalt der Embryo im Leib.
Haar sprießt in den Augenhöhlen,
und Stirn und Kinn sind verknotet.
Eine Generation von Teufeln!
Eine Generation von Teufeln!

— ٢ —

إحرص ألا تسمع
إحرص ألا تنظر

2

Gib acht, daß du nicht hörst!
Gib acht, daß du nicht siehst!

Gib acht, daß du nichts berührst!
Gib acht, daß du nicht redest!
Halt . . .!
Halt dich fest an der starken Schnur des Schweigens!
Der Schacht des Redens ist tief.
Doch die Hand ist schmal.
Durch Mittel- und Zeigefinger und Daumen
rinnt die Sprache hinab in den Sand.

إحرص ألا تلمس
إحرص ألا تتكلم
قف ! . . .
وتعلق في حبل الصمت المبرم
ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيره
من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرب في الرمل . . كلام

3

Weil du den Sinn der Worte nicht verstehst,
bekämpfst du mich mit Worten.
Das Wort ist ein Stein.
Das Wort ist der Tod.
Wenn du Wörter aufeinandertürmst
und Wörter daraus formst,
wird die Welt ein mißgestalteter Fötus.
Du wünschst dir den Tod.
Bitte . . .!
Schweig . . .!
Schweig . . .!

— ٣ —

ولأنك لاتدري معنى الألفاظ ، فأنت تناجزني بالألفاظ
اللفظ حجر
اللفظ منيه
فاذا ركبت كلاماً فوق كلام
من بينها استولدت كلام
لرأيت الدنيا مولوداً بشعاً
وتمنيت الموت
أرجوك . . .
الصمت . . .
الصمت !

4

Eine Wahrheit bleibt, die das Herz quält,
selbst wenn die Meere des Redens austrockneten,
und nie ein Gedanke darauf segelte,
und nie ein Seefahrer die Segel des Denkens hißte.
Was wir finden, wollen wir nicht,
was wir wollen, finden wir nicht,
wäre es dir genug, wenn ich dich an meinen Tisch bäte
und du fändest nichts als Aas!
Gott! Du bist der Höchste, Du hast uns heimgesucht mit diesem Leiden, mit dieser Pein.
Denn Dein Auge hat uns nicht für gut befunden, als Du auf uns sahest.
Gott, Du Höchster, die Welt ist krank, und da ist keine Hilfe.
Willst Du gerecht an uns handeln, dann schick uns einen schnellen Tod.
Gott, Du Höchster, nichts kann die Welt retten.
Wo ist der Tod? Wo ist der Tod? Wo ist der Tod?

— ٤ —

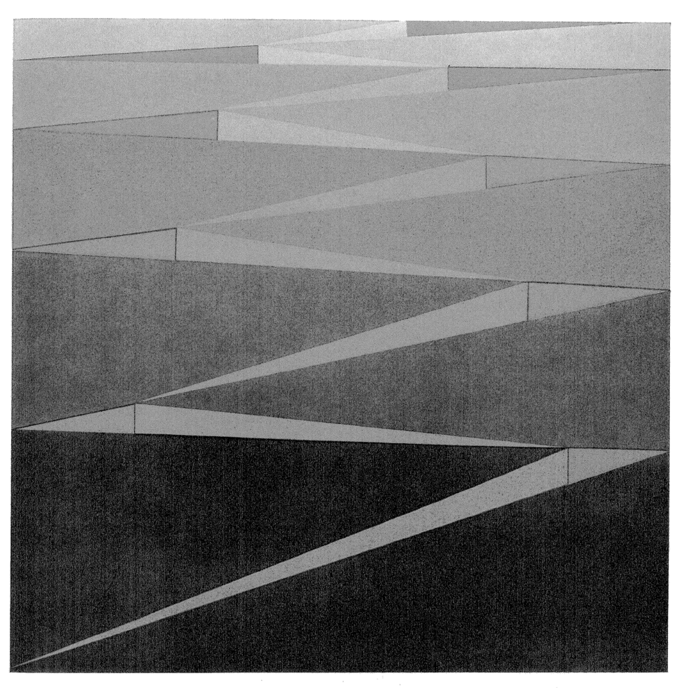
تظل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي
فلا تلقى سوى جيفه
تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل في عينيك
تعالى الله ، هذا الكون موبؤ ، ولابرء
ولوينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون ، لايصلحه شيء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت

5

Šaiḫ (Scheich) Bassāmu'd-Dīn sagt:
„Bišr . . . sei geduldig,

— ٥ —

شيخي «بسام الدين» يقول :
«يا بشر . . اصبر



بن موتهوفر ، تنويعات مثلثة ، رقم ٢٧ ، ١٩٧٣

هانس جروسه ، بدون عنوان ، ۱۹۷۲



unsere Welt ist schöner als du glaubst.
Du siehst die Welt aus der Höhe deiner Versenkung.
Du siehst nichts als die schwarzen Ruinen."

Der Šaiḫ und ich gingen auf den Markt.
Der Schlangenmensch ringelte sich um den Kranichmenschen,
zwischen ihnen lief der Fuchs.
Wie sonderbar!

Der Schlund des Kranichs steckte zwischen den Kinnladen des Fuchses.
Da kam der Hund auf den Markt
und wollte dem Fuchs das Auge ausstechen
und der Schlange den Kopf zertreten.
Der Markt erzitterte unter den Schritten des Panthers.
Er war gekommen, um den Bauch des Hundes aufzuschlitzen
und das Mark des Fuchses auszusaugen.
,,*Mein Šaiḫ Bassmū'd-Dīn*
sag mir: Wo ist der Mensch . . . der Mensch?"
,,*Hab Geduld . . . er wird kommen.*"
erwiderte mein Saiḫ Bassāmu'd-Dīn
,,*Eines Tages wird er in die Welt kommen.*"

Mein guter Šaiḫ!
Weißt du, in was für Tagen wir leben?
Dieser schreckliche Tag ist der achte Tag
der fünften Woche
des dreizehnten Monats.
Der Mensch, der Mensch aber ist vorbeigekommen,
vor langen Jahren
und wieder fortgegangen.
Keiner hat ihn erkannt.
Er grub sich in den steinigen Boden,
legte sich schlafen
und deckte sich zu mit seinem Schmerz.

دنيانا أجمل مما تذكر
ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لا تبصر إلا الأنقاض السوداء»

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
عجباً، . . .
زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كي يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الانسان الأفعى
واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الانسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب
يا شيخي بسام الدين
قل لي . . «أين الانسان . . الانسان؟»
شيخي بسام الدين يقول:
«اصبر . . . سيجيء
سيهل على الدنيا يوماً ركبه»

يا شيخي الطيب!
هل تدري في أى الأيام نعيش؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
في الشهر الثالث عشر
الانسان الانسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء، ونام
وتغطى بالآلام . . . .

الناس فى بلادى

Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr: · DIE LEUTE IN MEINEM LAND

في قصيدة «الناس في بلادي» عام ١٩٥٥ أحكي قصة قرية ريفية تعيش تحت طغيان فكرة «الله»، وصورته تصطبغ في ذهنها من خلال الوعظ والتخويف بالقسوة والعشوائية، والقرية تستحلب هذه الفكرة وتستطيبها، وتغض النظر عن واقع حياتها الفقير المرير، ولكن شاباً منهم يرفع في وجه السماء قبضة التحدي.

In meinem Gedicht „Die Leute in meinem Land" (1955) erzähle ich die Geschichte eines Dorfes, das unter der erdrückenden Idee „Gottes" lebt. In seiner Vorstellung haftet seinem Bild als Folge von Predigt und Strafandrohung etwas Unbarmherziges und Willkürliches an. Das Dorf saugt an dieser Idee, genießt sie und drückt die Augen vor der Realität seines armseligen, bitteren Lebens. Ein junger Mann jedoch erhebt seine Faust gegen den Himmel.

(Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr, Mein Leben in der Dichtkunst, Beirut 1969, S. 82)

الناس في بلادي جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ في التراب
ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتي نقود.
ومؤمنون بالقدر

Die Leute in meinem Land sind reißend wie Habichte,
Ihr Sang ein Zittern des Winters auf den Spitzen der Bäume,
Ihr Lachen eine knisternde Flamme in trocknem Holz,
Ihre Schritte wollen in die Erde dringen;
Sie töten, sie stehlen, sie trinken, sie rülpsen,
Aber sie sind Menschen,
Und gutherzig, wenn sie zwei Handvoll Geld besitzen,
Und sie glauben an das Schicksal.

* * *

وعند باب قريتي يجلس عمي مصطفى
وهو يحب (المصطفى)
وهو يقضي ساعة بين الأصيل والمساء
وحوله الرجال واجمون
يحكي لهم حكاية . . تجربة الحياه
حكاية تثير في النفوس لوعة العدم
وتجعل الرجال ينشجون
ويطرقون
يحدقون في السكون
في لجة الرعب العميق، والفراغ، والسكون
ماغاية الانسان من أتعابه؟ ماغاية الحياة؟

Am Eingang meines Dorfes sitzt Onkel Mustafa;
Er verbringt eine Stunde zwischen Abenddämmerung und Dunkelheit;
Um ihn sitzen stumm die Männer;
*Er liebt Al-Muṣṭafā *.*
Er erzählt ihnen eine Geschichte ... eine Lebensweisheit,
eine Geschichte, die die Trauer des Nichts in den Seelen weckt
und die Männer schluchzen läßt.
Sie senken den Kopf
und starren
in den Abgrund der Furcht, der Leere und der Stille.
Was ist der Zweck aller Mühen, was ist das Ziel des Lebens?

*) Al-Mustafa, Beinahme des Propheten Muhammad (mustafa: auserwählt).

O Gott!

Die Sonne ist Dein Angesicht und der Halbmond Dein Scheitel,
und diese unverrückbaren Berge Dein unerschütterlicher Thron.

O Gott, Dein Urteil ist Gesetz!
Herr Soundso herrschte und baute Burgen;
Vierzig Räume wurden mit glänzendem Gold gefüllt.
*An einem stillen Abend kam zu ihm 'Izrā'īl ** ;*
In der Hand hielt er ein kleines Heft.
Er streckte seinen Stab aus;
Mit dem Geheimnis der Worte ,,es werde" und ,,es ward".
In die Hölle trug man die Seele des Soundso.

(O Gott,
wie hart, wie streng Du bist!).

يا أيها الاله
الشمس مجتلاك ، والهلال مفرق الجبين
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين
وانت نافذ القضاء . . أيها الاله !
بني (فلان) واعتلى وشيد القلاع
وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع
وفي مساء واهن الأصداء جاءه عزريل
يحمل بين أصبعيه دفتراً صغير
وأول أسم فيه ذلك الفلان
ومد عزريل عصاه
بسر حرفي (كن) بسر لفظ (كان)
وفي الجحيم دحرجت روح فلان
(يا أيها الإله
كم أنت قاس موحش يا أيها الإله)

* * *

Gestern besuchte ich mein Dorf, mein Onkel Mustafa war gestorben;
Sie legten ihn in die Erde.
Er hatte keine Burgen gebaut, (seine Hütte war aus Lehm),
Hinter seinem Sarg liefen Männer
im alten Baumwoll-Ǧilbāb wie er.
*Sie nannten weder Gott, noch 'Isrā'īl**, noch das Wort ,,es ward",*

Es war ein Hungerjahr.

Am Eingang des Grabes stand mein Freund Khalīl,
der Enkel von Onkel Mustafa.
Als er dem Himmel seine Muskeln zeigte,
blitzte in seinen Augen Verachtung;

Es war ein Hungerjahr.

بالأمس زرت قريتي ، قد مات عمي مصطفى
ووسدوه في التراب
لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)
وسار خلف نعشه القديم
من يملكون مثله جلباب كتان قديم
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع
وعند باب القبر قام صاحبي خليل
حفيد عمي مصطفى
وحين مد للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع

Aus dem Arabischen von Nagi Naguib

****) 'Izrā'īl, Name des Todesengels.**

العلم والمسؤولية

بقلم فريدريش فاجنر

تقديم: إن عصرنا الحديث عصر علمى، وضرورة العلم والبحث العلمى من البديهيات، واصبح شيوع العلم والروح العلمية مقياس العصر، ولابديل للتخطيط العلمى. ولكن منذ إطلاق الطاقة الذرية من عقالها، ومنذ شاع خبر التخريب الذى احدثته قنبلتى هيروشيما ونجازاكى، بدأ الشك يتسرب الى فلسفة العلوم الطبيعية التقليدية والى مفاهيمها المثالية. والمقال التالى يسترجع قصة فلسفة العلوم الطبيعية الحديثة، ويعبر عن القلق المتزايد وشعور التهديد الناجم عن استخدام العلوم الطبيعية استخداما عشوائيا لتحقيق جميع الاغراض والمصالح ولتحقيق التوسع المستمر فى الانتاج والاستهلاك والربح. وكاتب هذا المقال ينقد تقاليد العلوم الطبيعية المثالية الوهمية، بعد أن اجتاحت هذه العلوم جميع الحواجز التى تفصلها عن الحياة. على أنه لايتعرض الى الدور الجديد الذى ينبغى أن تضطلع به العلوم الاجتماعية والانسانية فى هذا المجال للتحكم فى التطور وتوجيهه، وإنما ينظر الى المشكلة من وجهة نظر مثالية، تقوم على اعلاء فكرة المسؤولية، بينما المسؤولية بهذا المعنى مفهوم يناسب العصر السابق على الثورة الصناعية الأولى. وأيا كان الأمر فالمؤلف يطرح المشكلة من وجهة نظره.

١

المسؤولية بالمعنى الاصلى للكلمة هى مسؤولية الانسان امام الاحياء ومن اجل الحياة. فالمسؤولية ترتبط بالانسان وتنطلق منه، وهى التى تعوض الانسان عن الغرائز المفقودة التى تدفع الحيوان الى السلوك الذى يحفظ له الحياة . . . المسؤولية يحملها الانسان ككل ويمارسها من اجل الانسان ككل، وامام الانسانية، امام العائلة وامام الوحدة الاجتماعية، وامام الله وامام الشعب، فالحياة الاجتماعية تقوم على المسؤولية، وتعيش بفضلها . . .
وكل انسان مسؤول امام نفسه وعن نفسه. فالمسؤولية الذاتية هى الشرط وحجر الاساس لكل مسؤولية اجتماعية . . . للمسؤولية امام القانون وامام القيم التى يؤمن بها الانسان. فالمسؤولية مبدأ شامل، مبدأ انسانى يرتبط بعالم الانسان وعالم الواقع.
والمسؤولية كيان قائم، يكمن فى القوة الخالقة التى تحفظ النوع، ويعبر عن نفسه بواسطة الضمير . . . وكل قدرة أو قوة يقهربها الانسان الطبيعة أو يسيطربها على غيره من الناس، تلقى على عاتقه مسؤولية جديدة. ونعرف أن كل قوة أو قدرة عرضة للانحراف وللخضوع للاغراض وللاستقلال. واستقلال القوة عن كل مسؤولية هو دائما علامة على الانحلال والانحدار.

٢

عبر الانسان عن هذه المسؤولية فى صورة العوائد والتقاليد والقوانين وقواعد السلوك، وعبرعنها فيما شاده من مؤسسات قانونية واقتصادية وسياسية ودينية وعلمية وفيما خلفه من تراث، وجميعها تعكس مفهومه للمسؤولية، وهذه المؤسسات بدورها تعرفه بمسؤوليته وتحفظ ضميره من القلقلة والاضطراب، والانسان كمخلوق حر قد عرف على طول الزمان الصراع بين الدوافع الغريزية والقانون، وبين اشكال العرف والسلوك. غير انه فى هذا الصراع كان يرتكن دائما الى قيمة عليا تعتبر القانون الاساسى للجماعة الانسانية التى يعيش فيها. فهو إن اصطدم بالعرف أو بالقيم البائدة فى جماعته، يعانى من تأنيب الضمير، وقد تقف فى وجهه المؤسسات الاجتماعية القائمة وتوقع عليه الحدود. كان كلما يتخذه من قرارات، فى الامور اليومية وفى الامور الجسيمه، يخضع فى النهاية لهذه المسؤولية المزدوجة، يخضع لضمير الفرد وللمؤسسات الاجتماعية التى تعبر عن الضمير الجماعى. أو بمعنى آخر يخضع لاخلاق الفرد واخلاق الجماعة. كانت المسؤوليه بهذا تعبر عن الحوار بين الفرد والجماعة، وبين الفرد والمؤسسات، وبين الانسان والله . . . الخ. ومازلنا نرى حتى الآن هذا الارتباط فى التنظيم الداخلى لبعض المهن، كمهنه الطب والمحاماة، فهذه المهن تتخذ لنفسها عرفا خاصا، يضمن اتباع المنتمين اليها لقوالب سلوكية ومبادئ اخلاقية

ضرورية لهذه المهنة، وهذا العرف يفرض التزاما بعينه على افراد المهنة، يتخطى الالتزام بقانون العقوبات السائد فى المجتمع.

٣

فى هذا العالم المنظم تنظيما مهنيا وحرفيا . . . الخ انبثقت الثورة العلمية والاقتصادية والنكنولوجية كقوة طبيعية غيرت معالم الحياة. وكانت نتيجة تلك الثورة هو عالمنا الصناعى الحديث، عالم الاستهلاك والعمل. لم يحدث هذا التغيير فى الدول الصناعية الغربية فجأة، وانما جاء فى صورة تطور تدريجى، اندمج فى مظاهر الحياة والحضارة والتراث. ولذا لم يظهر جانبه القاتم بوضوح إلا اخيرا، ذلك الجانب الذى يهدد بهدم الحياة وافناء الشعوب وتخريب الطبيعة. كذلك ارتبط هذا التغيير بفكرة التطور والرقى التى نشرتها الفلسفة التنويرية، فبدا أن التطور يرمى الى تحسين حال الناس، وبدا أن الاقتصاد الرأسمالى يعمل على اثراء المكافحين النشطاء، وازاء التقدم التكنولوجى الواضح ومساارتبط به من تخفيف عبء العمل وتوفير الراحة والرفاهية للناس، كاد الجانب السلبى العكسى لهذا التطور أن يختفى عن الانظار. لم يعد احد يسأل عن المعنى الذى تهدف اليه وسائل الانتاج الاوتوماتيكية الحديثة ولاعن الهدف من تقنيين وتحديث عمليات الانتاج.

حيث يقوم البناء على التوسع المستمر وتحقيق الربح، لايسأل احد عن المغزى والمعنى، طالما يؤدى البناء وظيفته، وطالما تدور العجلة اما المؤسسات القديمة، كالدولة وللكنيسة وغيرها رغم ما اصابها من تصدع، فمازالت تتمسك بالكثير من اساليب المسؤولية القديمة، رغم ان هذه الاساليب قد فقدت محتواها الحقيقى وفقدت معالمها المحددة، فمايعرفه العالم الصناعى الحديث من مسؤولية ومايفرضه من مسؤولية لايشمل الانسان ككل، فهو لايطلب إلا المسؤوليه الوظيفية، وينظر الى المسؤوليه كجزء من دورة الاشياء، كضرورة لسير الدورة فى اجهزة الادارة واجهزه الاقتصاد واجهزه المواصلات واجهزه العلم. وهو ينظر الى هذه المسؤوليه الجزئية باعتبارها المفهوم الكلى للمسؤولية. فالانسان مسؤول هنا فحسب عن جزء من دورة جزئية، غالباما لايعرف مجراها الكامل. فالمسؤوليه قد اصبحت وظيفة فى عملية معقدة لا ينفذ الانسان الى حقيقتها، وهى مسؤولية تشرف عليها رقابه فنية أو تكونولوجية. فالانسان فى العالم الحديث، من العامل الى الخبير الاقتصادى ورجل الدولة، يعيش فى انفصام دائم . . . فى مجالين مختلفين، فى عالم الانظمة المتوارثة التى تعتبر الانسان محور كل شئ، وفى عالم الصناعة والمواصلات والاقتصاد والعلوم الطبيعية التى تنزع باستمرار الى الاستقلال عن الانسان، وإن ادعت فيما تنشره من ايديولوجيه أنها فى خدمه الانسان ومن اجله. هذان المجالات يتنازعان الانسان باستمرار فى كل فرع من فروع الحياة. ولكن هذه الحقيقة يسترها ادعاء التكنولوجيا والعلم انهما انما يعملان من اجل الانسان، بينما اجهزة الانتاج والاستهلاك والثقافة والعلم تخلق الوهم ان التطورالمستمر سيقود الانسان الى اهداف طوباوية نهائية. والامر هنايشبه الموقف اثناء لعب الروليت، فكل لاعب يتوهم أو توهمه اللعبه أنهسيربح . . . ويظل هذا الوهم قائما حتى ينهار البنك.

٤

فى بداية هذا التطور طالبت العلوم الطبيعية بحرية البحث، ودعت الى حرية لاتتقيد بقيد اخلاقى أو اجتماعى، ولاتعترف بمسؤولية إلا مسؤولية الباحث فى البحث. فمؤسس العلوم الطبيعية الحديثه جاليلو جاليلى فصل الروابط الى تربط تلك الغلوم بالفلسفة الى كانت تعتبر اساس المعرفة والفكر الإنساني، كما فصلها عن العرف الديني والاخلاقي الذى كان ينظم الحياة اجمعها. الطريق الذى سلكته العلوم الطبيعية قام على عزل الظواهر اثناء التجربه عما عداها، كما قام على قياس نتائج التجربه وصياغتها صياغة رياضيه فى شكل قانون عام، فالعلوم الطبيعية تعزل الظواهر الطبيعية التى تضعها موضع البحث عن اطارها الطبيعى وبالتالى تعزلها عن عالم الانسان. وهى بعزل بعض الظواهر عن اطارها العام وبصياغة قوانينها قد حولت «الطبيعة» الى ميدان موضوعي مستقل عن الانسان، مع أن الانسان هو الذى خلق ببحثه هذا الميدان. وقد ادى ذلك الى تفتيت عالم الطبيعة والى السيطرة غليه فى صورة أجزاء لاينتظمها كل. وادى البحث «الوظيفى» الى طرح السؤال عن المعنى والمغزى جانبا، وحول العلم الى عملية ضخمة، تخضع الكون كله لوسائل القياس والحساب، واصبح مغزى العلم هو تقدم العلم المستمرفحسب، دون طرح السؤال عن مغزى هذا التقدم ذاته. فحرية البحث — ذلك الشعار الذى رفعه جاليلى — كان مطلبا سلبيا، اتفق مع وسائل البحث الجديدة، فهومطلب ينفى الطبيعة والانسان كوحدة شاملة، ويرفض الارتباط بأية روابط شاملة. العنصر الاساسى للفزياء

الحديثة، وهو الرياضة، يفك عرى الصلة بين العلم وبين كل مطلب اخلاقي، فالرياضة، كمابقول جوته، لاتعرف شيئا عن الاخلاقيات، والعالم الرياضي لاتربطه صلة بالضمير الانسانى، وهو اعظم واجل ما ورثه الانسان. من البداية استقل العلم عن ميدان الفمير والمسوئولية، واعتبر غاية العلم ومغزاه هو العلم ذاته وبالتالى اقتصرت المسئولية عل مسوئولية العلم امام العلم نفسه ومنطقه الخاص فى طلب الحقيقة . . . هذا المنطق الذى يقوم على التفكير المنظم والمشاهدة والبرهان وعلى الاستقراء والاستنتاج.

٥

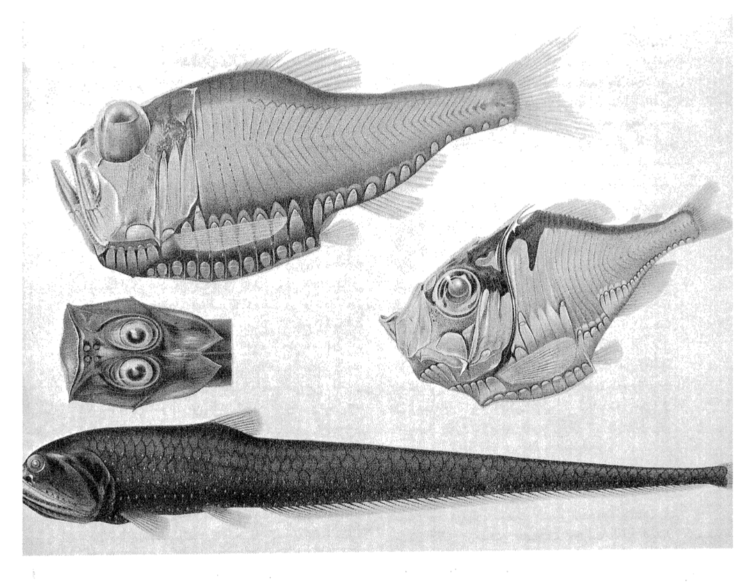
فى الجيل التالى لجاليلو اليلى اصبحت حرية البحث مبدأ معترفا به، فنرى اكبر اكاديميه للبحث فى ميدان العلوم الطبيعية وهى الجميعة الملكية فى لندن تسجل هذا المبدأ فى القانون الذى ينتظها. فهدف الاكاديمية هو «زيادة العلم بالاشياء الطبيعية والفنون النافعة ووسائل الانتاج والمهارات الميكانيكية والمعدات من خلال اجراء التجارب، دون أن تهتم بأسئلة الدين والميتافيزيقا والاخلاق والسياسة والنحو والبلاغة والمنطق». ونرى هنا ان السوءال عن المغزى قد تحول الى السوءال عن فائدة العلوم التقنية، وصار هذا هو الهدف المشروع فى الدول الاوروبية. ففرنسيس بيكون Bacon، علم هذه الجمعية الملكية التى انشئت على منوالها الاكاديميات الاخرى، يرسم فى روايته الطوباوية «اتلانتس الجديدة» Der Neue Atlantis (مدينة العلم)، برنامجا للبحث العلمى، قد يبد ومن وجة خيالا طوباويا، ولكنه من وجة أخرى يتنبأ باهداف البحث الحديثة. فهو يتحدث عن محطات استكشاف الاحوال الجوية وعن مستودعات التبريد وعن مصانع المواد الخام والورق وعن صناعة المواد العطرية ومواد الزينة وعن غرف التكييف لمعالجة المرض، ويتحدث عن ناطحات السحاب ومولدات الكهرباء المائية والآلات المدفوعة بالريح وعن اجهزة التدفئة، وغيرها من الانجازات الحديثة للعلوم. كل هذه الابحاث تشرف عليها معاهد البحث الاساسي ومعاهد التطبيق، كما تكملها موءسسة للبحث تقوم بحصر المواد العلمية ونتائج التجارب وتقوم بتبويبها واختبارها وتقييمها حسب صلاحيتها لمتابعة البحث. ويفسح بيكون مكانا خاصا لآلات الحرب وللمواد المتفجرة، وللطائرات والغواصات . . .

من بين الاهداف التى يحددها بيكون للبحث هو قياس حرارة الشمس، وخلق نموذج مشابه لها. ويهدف المعهد الاساسى لهذه اليوتوبيا الى معرفة الأسباب والحركات الكامنة فى الإشياء والى توسيع نطاق مملكة الإنسان، ورفع قدرة الانسانية، حتى تستطيع أن تقوم بكل شى. ونرى بيكون يصوغ العبارة المشهورة: «العلم قوة»، ويدخلها فى عالم العلم، هذا العالم الذى اسسه بالاشتراك مع جاليلو جاليلى، وبهذا اوحى بالهدف الاساسي الذى يحفز الباحثين حتى اليوم ويدفعهم الى متابعه البحث — مدركا ان هدفه هدف بعيد، وهدف شامل لايمكن تحقيقه فى وقت قريب، ولكنه يقول إن هذا الهدف لايتجاوز قدرة الانسان. ومن البداية استقلت هذه القدرة وابتعدت ابتعادا عظيما عن المسوئولية التى تفرضها كل قدرة عل نفسها.

فالدافع الى البحث الذى لا يعرف أية حدود هو فى الواقع دافع الى القوة لايعرف الحدود. حقيقه قد ظل طموح بيكون الى القوة، كما ظل مطلب جاليلى بحريه البحث، دون خطر مباشر على الانسان، طالما ظل البحث نظريا، لايوءثر تأثيرا مباشرا فى المجتمع، إذ إن البحث ظل طويلا دون فرص التطبيق. إن الاساس الاخلاقى الاول الذى قامت عليه العلوم، وهو البحث عن الحقيقة بعيدا عن الاهواء والمصالح الخاصة، ثم الامانه والصدق فى مكافحة ابنية الفكر الغيبي، ايجابيات تحمل فى طياتها خطرا داهما، نلمسه أولا فى اللحظة التى يتدخل فيها العلم الحر فى العالم والحياة ليغيرهما.

٦

منذ اكثر من قرن تغلغلت الثورة الصناعية والتقنية فى ميدان العلم، وصبغته بصبغتها، وحولت العلم كميدان خاص يرتاده هواة المعرفة والعلماء الى قوة عالمية، غيرت بدورها العالم والحياة. واصبح ارتباط وتشابك الاقتصاد والعلم والتكنولوجيا، وتأثير كل منها على الآخر، الاساس الذى قامت عليه الثورة العلمية والقوة الدافعة لهذه الثورة. وحل العالم الذى يعمل فى موءسسات الدولة ويتلقى اجره منها محل الباحث فى الاكاديميات الحرة التى تعيش على التبرعات الخاصة، وتحول العلم بذلك الى مهنة بورجوازية، وقامت الدولة على تنظيم البحث واعتبرته جزءا من كيانها القومى، بل واعتبرته موءسسة قومية تساهم — فى تسليح الجيش وفى تطوير الاقتصاد القومي. وخصصت الدولة للبحث فى ميزانيتها قسطا، لتشجيع البحوث العلمية وللمحافظه على التراث العلمي البحثي، وقامت ببناء معاهد البحث واعدت البرامج لتربية الباحثين الجدد، وهكذا فرضت الدولة حمايتها الكاملة على



من كتاب اوجست برورز : أسمـاك الأعماق، ينه ١٩٠٦ ، الرسوم الشروحية من عمل فريدريش ف . فينتر

رسوم صفحة ١٦ :   اليونا ريشتر، رسوم توضيحية لمجموعة كتب النبات والحيوان المعنونة : Flora del Golfo di Napoli

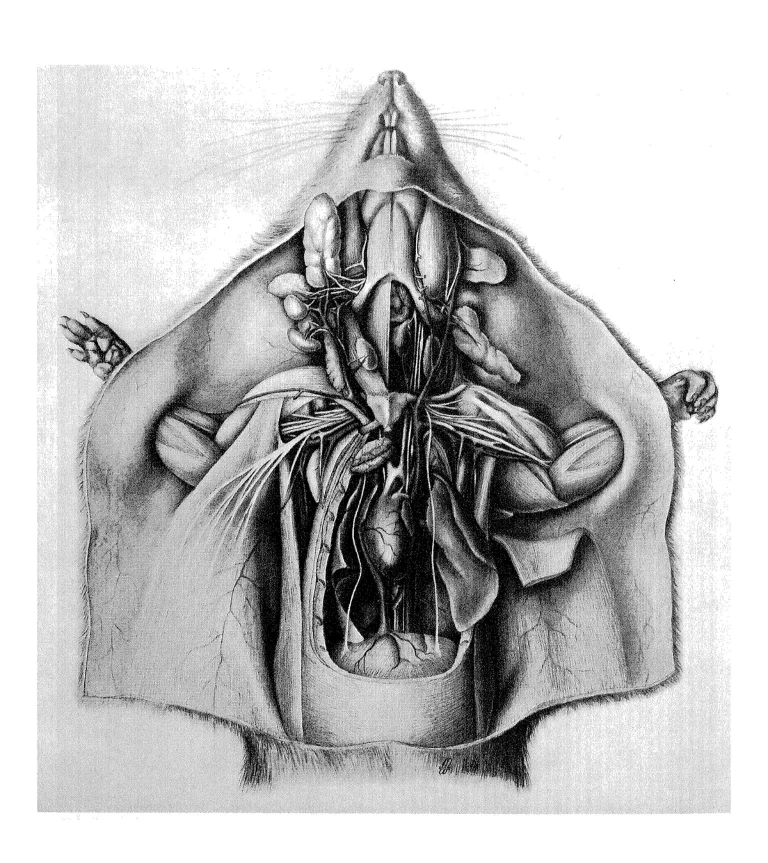
ألوان وجواش

باشراف برنكمان فوس (طبع : فه . كربسر ، تون ، سويسرا)

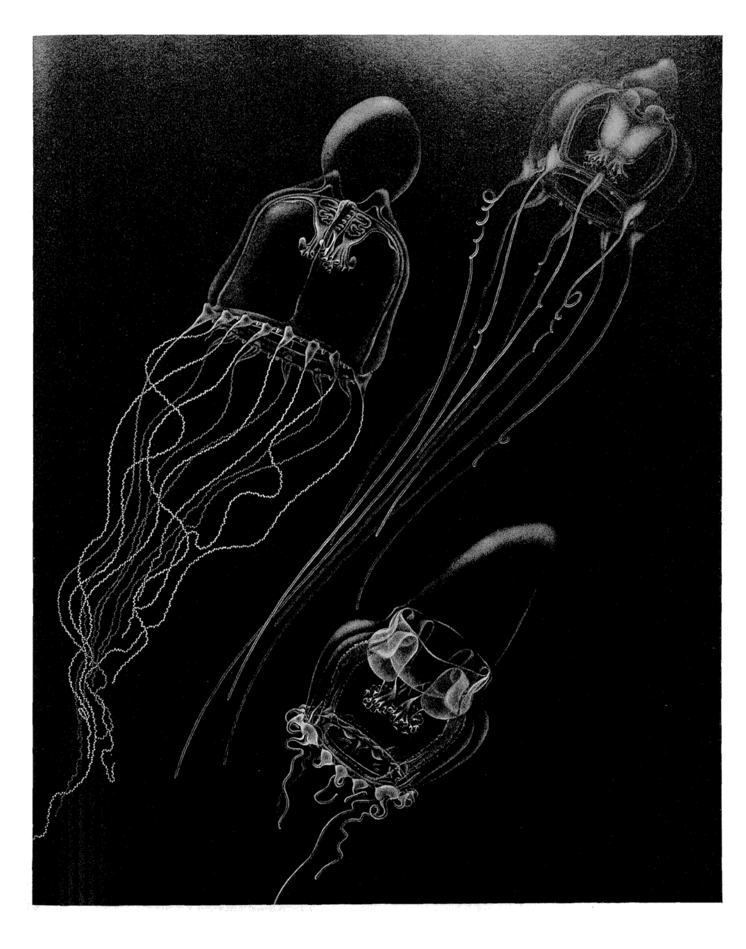
رسوم صفحة ١٨ :   رسوم توضيحية من ارنست هيكل Ernst Haeckel

«الأشكال الفنية للطبيعة» Kunstformen der Natur

ليبزيج ـ فينا ،١٩٠٤ . الصورة العليا : Phaeodaria   الصورة السفلى : Peromedusae   لتوجرافيا ملونة



بطن جرذ مشقوق، مع قطع فى قفص الصدر . من كتاب: التشريح المقارن ومورفولوجيا الحيوانات الفقرية، من تأليف فلهلم فون مارينللى واناليزه اشترنجر



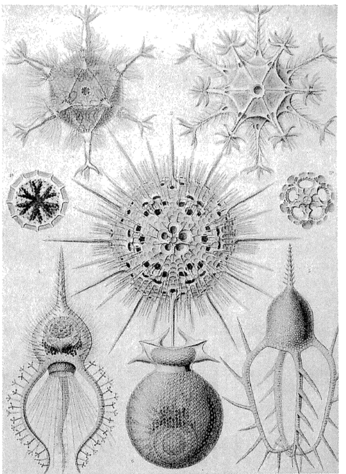
البحث وادمجته فى نظامها، وتولت مسؤولية الاشراف على معاهد العلم وتزويدها بالادوات والاجهزة اللازمة، وقام الاقتصاد القومي بسد حاجته من العلم عن طريق بناء معاهد البحث اللازمة له، وربط اجهزة البحث بمؤسساته المختلفة. واحتلت بحوث التسليح المرتبة الثانية بعد بحوث الصناعة، إذ كان التسليح من الدوافع الاساسية التي شجعت البحث ودفعته الى الامام. ومن حيث المبدأ أو الظاهر احتفظ البحث أيضا فى هذا الباب بحريته، ولكنه فى الواقع فقد حريته واستقلاله، إذ صار مقوده فى يد الهيئات التى كلفته بالبحث. فالباحثون اليوم هم فى الغالب اعضاء مجهولون فى هيئة جماعية البحث، تنتظم فى معاهد ومعامل والمؤسسات للتجريب والانتاج. وهذا النظام الذى تنتظمه هيئات البحوث يبعدها تماما عن كل مسؤولية اجتماعية أو اخلاقية ترتبط ببحوثها وباهداف هذه البحوث. اصبح البحث منظما تنظيما موضوعيا، ينفى شخصية الباحث ومسؤوليته الخاصة. بل أن طريقة البحث تحددها اصول فنية ومعملية، بالاضافه الى نظام البحث الجماعى الذى يتطلب اشتراك مجموعة كبيرة من الباحثين، وهذه جميعا تجعل البحث مسألة فنية تنظيمية بحتة، تتطلب موقفاخاصا لاعلاقة له بالمسائل الاخلاقية وبتبعات البحث. العلم قوة، والقوة تخلق وظيفتها فى المجتمع، على أن هذه الوظيفة لاتظهر للعيان مباشرة، وإنماتغلفها ابنية متعددة، وهكذا فقد مطلب الباحث الاساسى وهو الحرية فى البحث، معناه الاصلى، وفقد البحث مسؤوليته عن نتائج البحث. ويختلف ميدان البحث عن ميدان السياسية، إذ لاتوجد فى ميدان البحث مؤسسات للمعارضة ولاختبار ومراجعة عواقب البحوث المختلفة. بمعنى آخرليست هناك مسؤولية يتحملها الباحث تخرج عن نطاق مسؤوليته فى البحث ومتابعته باسلوب البحث العلمى الدقيق. ليست هناك مؤسسة تفرض على الباحث سلوكا اخلاقيا وتفرض عليه الالتزام بمبادئ محددة. ليس هناك التزام مهنى.
وليس غريبا ان نعلم ان القوة النووية قدصممت وطورت واستخدمت فى الحرب، دون أن يعى العالم شيئا من الخطر الداهم الذى يكمن فى البحوث التى قادت الى تفتيت الذرة، رغم دراية كبار الباحثين بالخطر الملوح الذى يكمن فى بحوثهم.

٧

افزعت قنبلة هيروشيما العالم، وطرحت السؤال عن مسؤولية العلم والبحث العلمى، وتبع هذه الصدمة نقاش عام حول مسؤولية البحث العلمى وجدل حول عواقبه القريبة والبعيدة. ادى بناء القنبلة الذرية بواسطة صفوة من فيزيائى الذرة، واستخدام هذه القنبلة، ثم صراع التسلح الذى اعقب هذا، الى تحطيم اسطورة البراءة التى اتشح بها البحث العلمى، وتبين الارتباط الوثيق بين البحث فى جميع اشكاله وبين التطبيق التكنولوجى. وبالرغم فالانسانية تسير مسارها، وتتقبل قدرها، دون أن تدرى لها مخرجا. وقال البعض: «إن امكانية تدمير الارض بواسطة الاسلحة النووية قد خلق الوعى بمسؤولية البحث العلمى. وإذا كان احتمال الحرب النووية اليوم أقل منه عن ذى قبل، فهذا نتيجة للضمير الجديد للبحث العلمى». ولكن ما من انسان يصدق ان هناك قوة قد تغض الطرف عن الحرب النووية إذا بدا لها ذلك مفيدا أو ضروريا. ولا احد يصدق ان الرأى العام أو نداء مجموعة من العلماء يستطيع أن تؤثر على مثل هذا القرار. وإذاسألنا الباحثين فى ميدان التسليح، فسيقولون لنا: «إن الحرب النووية قد اصبحت بعيدة الاحتمال، ومرجع ذلك أن هذا السلاح سيصبح عن قريب سلاحابالياً. ستحتل مكانه اسلحة جديدة، أكثر فاعلية وأكثر دمارا». ونحن نتجاهل الاسلحة النووية الجديدة التى فى طور التصميم والتطوير، ونتجاهل الانتاج المتزايد لهذهالاسلحة، ونتجاهل الانظمة الصاروخية الجديدة، الهجومية والدفاعية. ويذهب الاخصائيون الى ان الصواريخ النووية ستتزايد بمقدار ماتسمح به الخامات النووية الموجودة. وفى النهاية لن يلعب دورا ما أن يلقى الناس مصرعهم، سواء منهم من يحمل السلاح ومن لايحمله، بواسطة اسلحة الحصم وبواسطة الاسلحة التى يدافعون بها عن انفسهم. ونحن نكاد نتجاهل اخطار الحرب الكيماوية والبيولوجية، ونغض الطرف عن الحقيقة المعروفه، وهى أن المعامل الذرية العادية المستخدمة فى أغراض السلم تستطيع أن تنتج البلوتين اللازم للرءوس النووية. وإذا كنا هنا نشير فى ايجاز الى الاسلحة الالكترونية، فذلك لأن هذه الاسلحة بالذات تبرز بجلاء، كيف آل اليه حال الانسان، حتى أصبح دوره فى قيادة الحرب دورا ثانويا أوجانبيا. أصبح الأهم هو انتاج الانسان الآلى بدلا من الابطال، إذ عليه تقع مسؤولية القتال. ونعرف ان وراء هذا التطور خبرات مختلفة: منها استخدام القنبلة الذرية فى مهايهالحرب الماضية ضد اليابان، وحرب فيتنام، والقلاقل العنصرية فى الولايات المتحدة. فالهدف هو احلال المقاتليين الآليين محل المشاة، واستخدامهم كاطقم

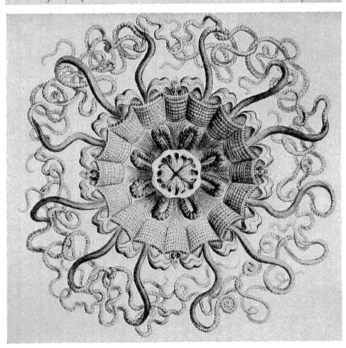
للدبابات ولقيادة الغواصات والطائرات والصواريخ التى تستطيع القتال دون عقبات فى الاماكن الملوثة بالاشعاع، واستخدامهم لتطهير المدن من الثوار بغض النظر عن الخسائر فى الارواح. الهدف هو اختراع اجهزة تقوم بعمليات التدمير فى احكام ودقه، وتستخدم فى تدمير القوات المعادية والمدن والسفن والشعوب والبلدان. ولانريد ان نذهب بعيدا فى تصوير شبح الحرب فى المستقبل. فهذه الحرب ستدار بواسطة الغواصات والطائرات والانظمة الصاروخية التى لاتتأثر بحدود قدرة الانسان وبجهازه العصبي، وستدار على أساس محاصرة مدن الخصم بالاسلحة النووية والغازات السامة حتى يستسلم. ونشير أخيرا الى الحرب الجيو فيزكالية التى تعمل بواسطة التحكم فى الطقس والاحوال الجوية (عن طريق الجفاف والبراكين) وعن طريق التدخل فىسطح الشمس، وبواسطة الهزات الارضية وموجات الصقيع، وعن طريق اغراق المناطق المطلة على البحر، وذلك بواسطه التفجيرات النووية تحت سطح الارض فى منطقه الحزام المتحكم فى المناطق المراد تدميرها أواخضاعها.

تعد العدة لهذه الحرب العلمية فى هدوء، فى جو يوهم بالسلام التام، ويتم الاعداد لها بعيدا عن الاضواء، ودون أن يعرف الخصم ما يدبره الخصمله. أما البلادة التى يقابل بها الرأى العام انباء هذه الخطط، دون أن يحرك ساكنا، فانها تشبه بلادة الارنب أمام الأفعى



٨

ولسنا فى حاجة الى ذكر التحذيرات التى يتوجهبها العلماء بين حين وحين، فهؤلاء العلماء، وبعضهم من الصفوة، يتوهمون أنهم بهذا يواجهون مسؤوليهم ويؤدون واجبهم، فى حين أن البعض منهم، من هؤلاء المحذرين والمنذرين، يساهم فى تطوير صناعة الحرب، أو قد ساهم بالفعل بنصيب ونحن نواجه هنا خليطا من الاقوال والنظريات منذ قنبلة هيروشيما، وكلها ترمى الى طرح المشكلة جانبا. فلنختار بعض هذه الاقوال المكررة المعادة: البحث لايتحمل المسؤولية عن تبعاته، فالبحث لايخضع للتقييم بواسطه قيم خارجة عنه، ولايجب السماح بتقييد البحث وعرقلة تقدمه. المسؤوليه تقع على التطبيق، لاعلى البحث نفسه. ومن السذاجة الخطيرة أن نطالب الباحثين باخفاء نتائج البحث عن الانسانية، حتى ولو ادت هذه النتائج الى ايقاع الضرر والدمار بالانسان (روبرت اوبنهايمر). العلم يخدم الحقيقه فحسب، وهو بهذا شئ



اخلاقى، ولاتقع على العلم بعد ذلك مسؤولية اجتماعية. وعلى العالم ان يتحمل مسؤوليته كمواطن وعليه ان يحد من عواقب البحث العلمى الخطيرة. ويقول تلر Teller: تقع على عاتق البحث مسؤولية واحدة أمام المجتمع، وهى ان ينتج القوة، أى ينتج الأدوات الجديدة، وبالتالى ان ينتج أيضا الاسلحة الجديرة. ولايمكن ان يتحمل العالم الطبيعي تبعات اكتشافاته، إذليس فى مقدوره ان يتحكم فى هذه التبعات. ليس هناك نموذج اخلاقي اجتماعي للبحث، وليست هناك مؤسسات مهمتها مراقبة ومراعاة الالتزام بهذا النموذج. على اننا نرى مثلا ى. ا. بورت E. A. Burtt، وهو من علماء فلسفة العلم، يصرح ازاء الخطر الذى يمثله مبدأ الحرية الذى تنادى به الفيزياء النووية: إن تاريخ العالم قد وصل الى مرحلة اصبحت فيها هذه الحرية غير محتملة وغير معقولة، فقد صارت هذه الحرية طريقا الى الفوضى. فالبحث هو أيضا جزء من الكل، رغم الحرية التى يرفع البحث شعارها. ويطالب بورت العلم بان يقبل نظاما فوقه وان يعترف بهذا النظام، ويرى من الضرورى اعادة تشكيل البحث، النظرى والتطبيقى على حد سواء «حتى يتفق البحث مع قيمنا العقلية والاخلاقية، وحتى يصبح وسيلة تخدم تحقيق هذه القيم.» وينظر عالم الفيزياء النظرى هيتلر W. Heitler الى المشكلة بمنظارمشابه، فهو يعلن مسؤولية العالم الكاملة ازاء اكتشافاته ونظرياته. فالقررات الاخلاقية يتخذها الانسان بالفعل وهو يجلس الى مكتبه. على أن هيتلريشك فى امكان تطبيق الاخلاق المتوارثة على البحث الحديث ويطالب بخلق اخلاقيات جديدة. ونرى ان جميع هذه الأراء تتفق فى الاشارة الى التفاوت بين البحث الحديث وبين النظام الاخلاقى المتوراث والمسؤولية الاجتماعية.

٩

فى سيرته الذاتية يعرض ماكس بورن Max Born، مؤسس علم الذرة، للقضية الاساسية التى تطرحها العلوم الطبيعية، ويحدد ابعادها دون مواربة: فهو يعترف «بالتبعات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للعلوم الطبيعية، وبالتبعات المترتبه خاصة على القنبلة الذرية» وأيضا بتبعات ابحاث الصواريخ وابحاث الفضاء وبالتبعات الناجمة عن الانفجار السكانى ويصفها بأنها «اعراض مرضية لعصر التكنولوجيا»، ويرجح بورن احتمال أن «العلوم الطبيعية والتقنية قد هدمت بلا رجعه الاساس الاخلاقى للحضارة»، وأن سبب ذلك المرض، أوسبب انهيار القوانين الاخلاقية يكمن فى الدقه العلمية للعلوم الحديثة ذاتها. من الواضح ان هذه العلوم قد ادت الى زيادة ضخمة فى سلطة الانسان على الطبيعة، إلا ان هذه الزيادة ترتبط أيضا بفقدان المعارف الاخرى المتوارثة وبفقدان اساليب التعامل الطبيعية التى يستند عليها الاجتماع الانسانى. فعلماء الطبيعة ينطلقون من حقيقة موضوعية يؤمنون بتفوقها، ويؤمنون بقدرتهم الفكرية على الوصول اليها، ولكنهم لايرون حدودهم. ولذا نرى احكامهم الاخلاقية والسياسية تتسم كثيرا ببدائية خطيرة. ويشعر بورن بأن ما اصاب الحضارة الانسانية من جراء اكتشاف الطريقة العلمية للعلوم الطبيعية لايمكن تعويضه أو اصلاحه، فالعلوم الطبيعية بطبيعه تكوينها ضد التراث وضد التاريخ، ولايمكن للحضارة القائمة أن تصهرها فى ذاتها. «فالكوارث السياسية والعسكرية وانهيار النظام الاخلاقى . . . ليست اعراض ضعف طارئ، وانماهى عواقب ضرورية للمكانة التى وصلت اليها العلوم الطبيعية».

ورغم أن بورن عالم الذرة – استاذ تلر Teller وابونهيمر Oppen-heimer – لم يشترك فى أى وقت من الاوقات فى بناء الاسلحة النووية فهو يعترف بمسؤوليته عنها. اذا كان حقيقيا أن الباحثين غالبا ما لايعرفون الى أين ينتهى بهم البحث وأى تبعات له فى فروع الحياة الاخرى، فهذايعنى إنه لايمكن أن نحملهم مسؤولية ما يفعلون، لايمكن أن نحملهم مسؤولية اشياء لا ينفذون الى علاقاتها بالاشياء الاخرى وارتباطها بفروع الحياة. ولكن السؤال الملح هو: هل نستطيع ان نعتبر ذلك تصريحا يخلى العلماء والعلم من المسؤوليه، رغم ان هذا العلم فى صورة من الصور يهدد بقاء الانسانية. وطالما العالم على ماهو عليه، طالما محوره الربح والقوة، وطالما اننا نستخدم العلم الدقيق كوسيلة للسطوة والقوة، وطالما ان العلم لايخضع إلا لمبدأ زيادة العلم ورقيه، فان العالم لن يسأل عن مسؤوليه البحث، سيتجنب السؤال عن هذه المسؤوليه أو سينفيها من نظامه. وليس هناك وسيلة اخرى فى النهايه إلا قياس البحث بمقياس الحياة والمسؤولية. علينا ان ندرس الى أى هوة تردى الانسان ببحثه العلمى الذى لايعترف بأى التزام أو عرف اخلاقى. على البحث ان يتصدى لدراسة الاضرار التى يحدثها البحث وتطبيقاته. علينا أن ندفع الباحثين الى التفكير مسبقا فى نتائج ابحاثهم وفى عواقبها، قبل ان تحدث ما لا مرد له. على ان مشكلة البحث العلمى ستظل قائمة، طالما البحث قام.

قصائد

بقلم کیروس اتبای

CYRUS ATABAY

MÖGLICHER BERICHT

Es war ein erloschenes Gestirn,
die Oberfläche eine Einöde,
von Kratern genarbt,
die Farbe des Bodens
schwer zu bestimmen
im ungebrochenen Licht
(ohne Übergang, schneidend
unterschieden sich Helligkeit und Schatten).
Zu atmen
in dieser Menschenferne
schien mir ungeheuerlich, Leben
eine rätselhafte Ausnahme.
Und plötzlich begriff ich,
dass die Bedeutung,
die der Erde zukommt
(aufleuchtend, in einem
anderen Schimmer)
von schwindelerregender Evidenz ist,
fast als wäre sie
das Zentrum des Universums.

INDIZIEN

Die malerischen Dämonen
(mit Krallen usw.)
gemalt von den alten Meistern
als Gegenspieler des Menschen:
in Wirklichkeit sehr real
mit dem Menschen vermischt,
stecken sie in ihm,
um aus Gesicht, Augen und Mund
wieder aufzutauchen.

Die Indizien sind
ein Geflecht
aus unversöhnlichen Gegensätzen.

NUR das Ungestüm,
nur die schwirrenden Flügel
können das Licht
gerecht verteilen.
Wie hast du dieses Zimmer
belebt,
welche Bilder aus deinem Vorrat
an die Wände gemalt.
Trage allabendlich
das Dunkel,
den Überfluss der Schatten,
in mein Haus hinein.

Aus: Cyrus Atabay, An diesem Tage lasen wir keine Zeile mehr. Gedichte, Insel-Verlag, Frankfurt, 1974



رأس نسائي: مونتاج من عمل فرنر شتولر

حلى من ألمانيا وسويسرا

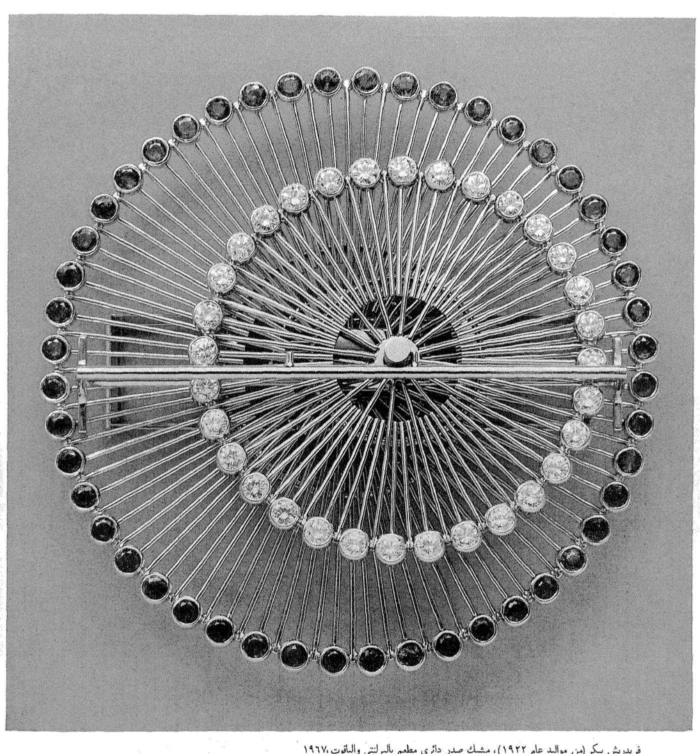
حلى من ألمانيا وسويسرا **Ornamentum humanum**

◁

يلقي كارل شولمير فى كتابه «الحلى الجديد»، الذي ظهر فى خريف عام ١٩٧٤ فى دار نشر ارنست فاسموت بتوبنجن نظرة فاحصة على تطور ألوان الحلى والمجوهرات فى الفترة الأخيرة، ويعتبر هذا الكتاب من أجمل كتب الفن لهذا العام.

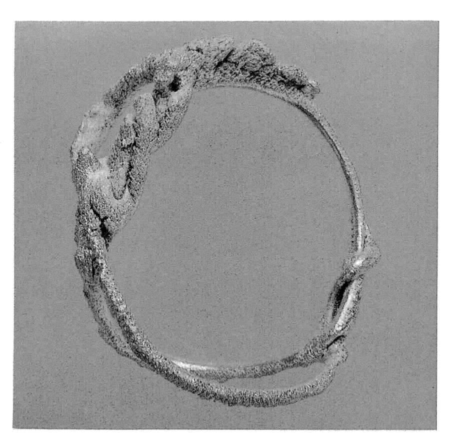
يتضح من الكتاب أن الفنان المصمم قد أصبح ذاته المنفذ، بخلاف الحال فى الماضي، حيث كان عمل الفنان هو التصميم فحسب، أما التنفيذ فيوكل الى أصحاب الحرفة.

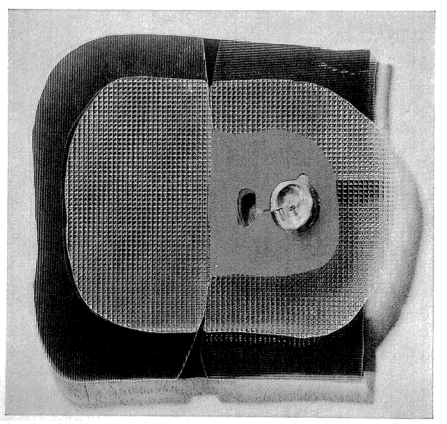
نشكر المؤلف ودار النشر على التصريح لنا بنقل بعض نماذج هذا الكتاب.

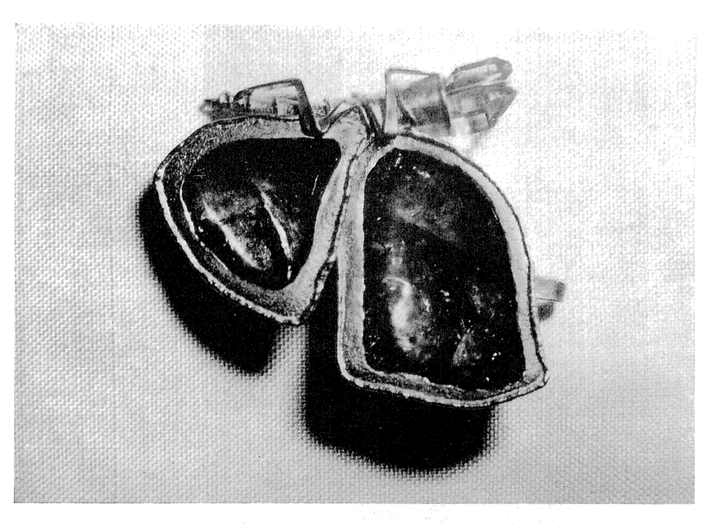


فريدريش بيكر (من مواليد عام ١٩٢٢)، مشبك صدر دائري مطعم بالبرلنتي والياقوت، ١٩٦٧

صور صفحة ٢٣ ايبفايس ـ فاينجرت (من مواليد عام ١٩٢٣)، اسورة، ذهب ◁
جيزلا زيبرت فيليبن (من مواليد عام ١٩٣٩)، قطعة وزينة ◁





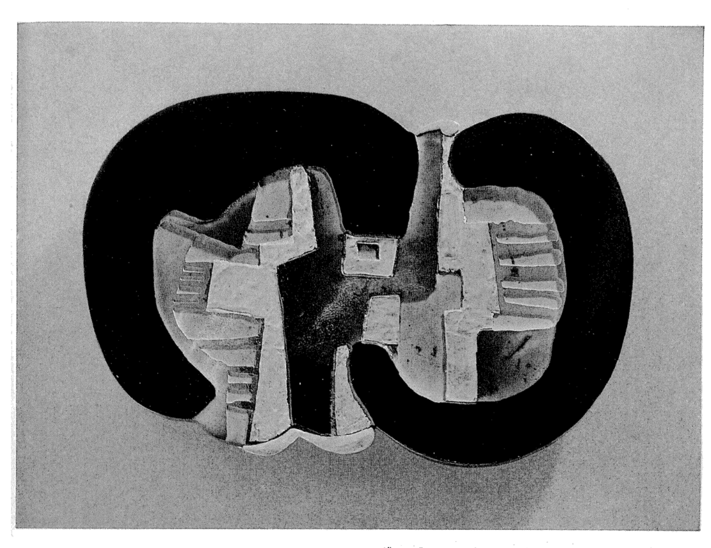


صور صفحة ٢٥: هيلدجارد ريش (من مواليد عام ١٩٠٣)، مشبك صدر (بروش). ذهب وصحائف ذات لونين من الترمالين

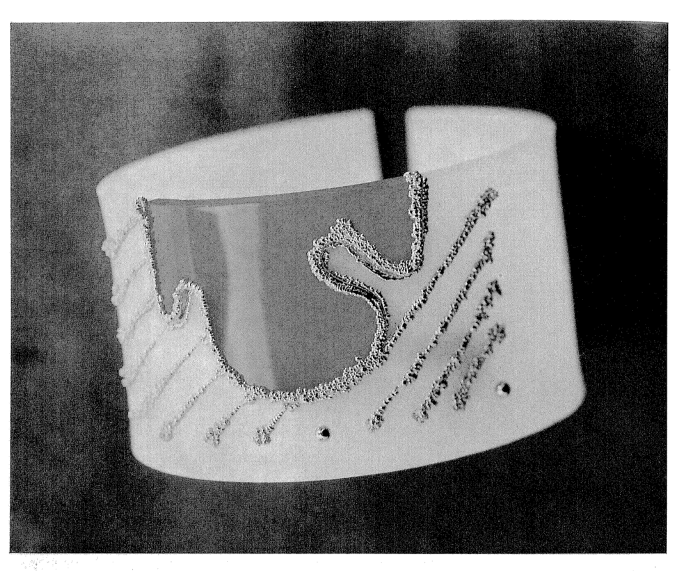


هربرت تسيتتر (من مواليد عام ١٩٠٠)، مشبك صدر (بروش) «اورفيوس وايروديكه»

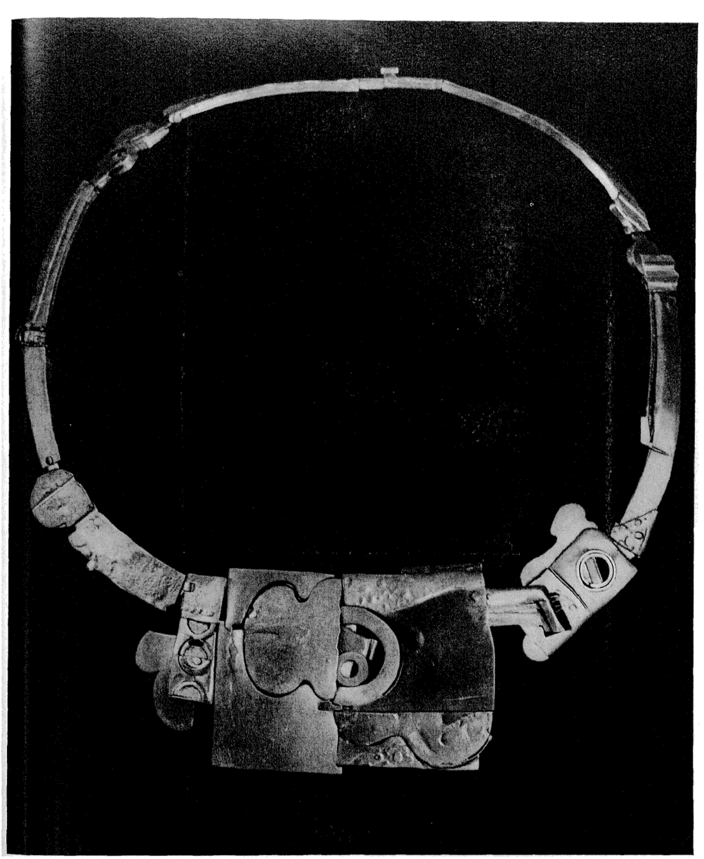
فضة مذهبة، ١٩٥٠

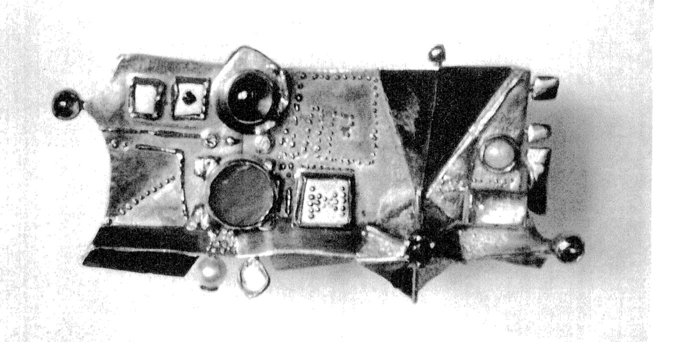


برند منشتينر (من مواليد عام ١٩٤٣)، مشبك صدر، من العقيق والذهب



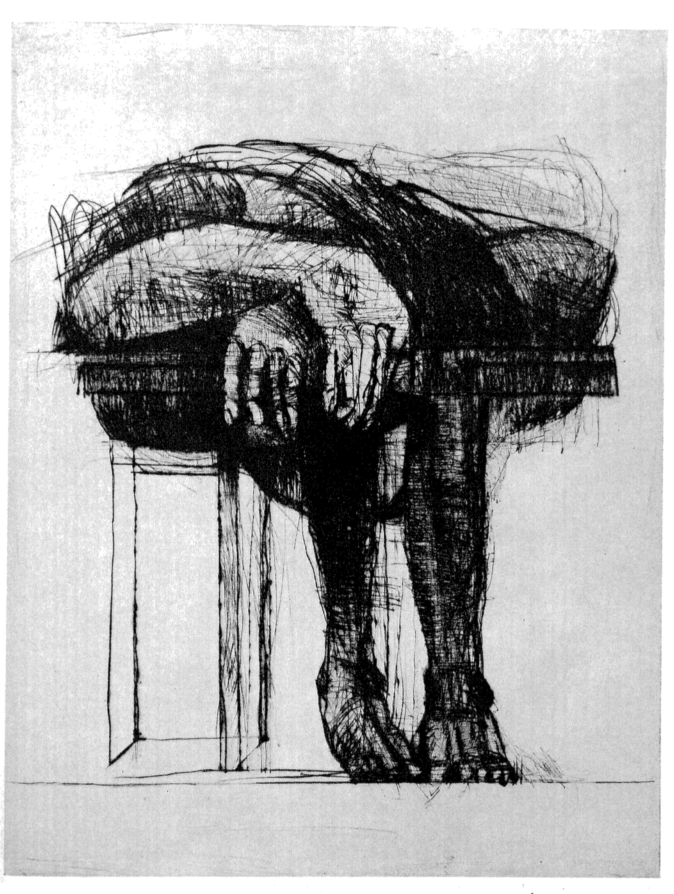
راينهولد كروزه (من مواليد عام ١٩٤٢)، اسورة مذهبة





صورة صفحة ٢٩ : هرمان يونجر (من مواليد عام ١٩٢٨)، مشبك صدر، ذهب مع أحجار متعددة، لؤلؤ ومينا

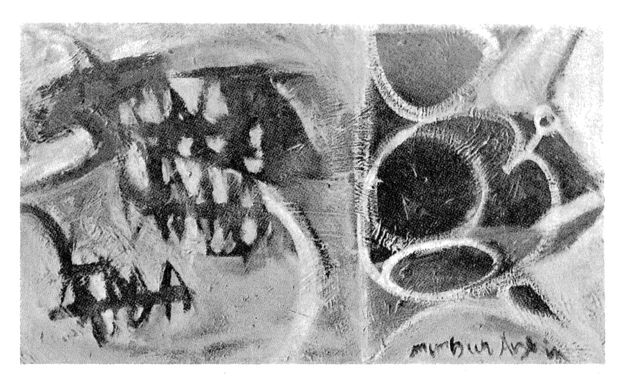
◁ صورة صفحة ٢٨ : كلوس بورى (من مواليد عام ١٩٤٦)، عقد، ذهب، ١٩٦٧



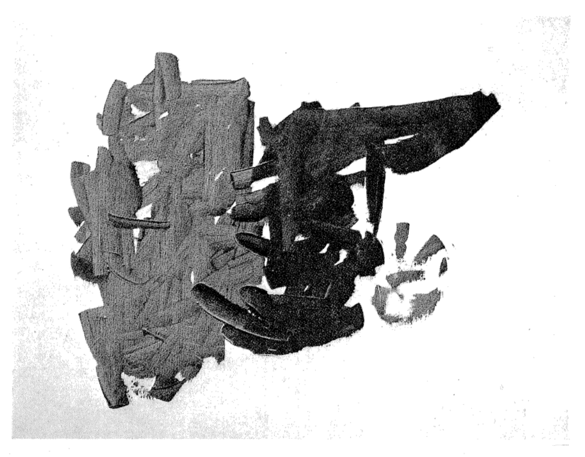
ميخائيل شونهولز، امرأة تجلس الى المائدة، رقم ١



ميخائيل شونهولز ، امرأة تجلس الى المائدة، رقم ٢ . مأخوذة من مجلة «الفن والمسكن الجميل»، دار نشر كارل تيمينج، ميونخ



منصور آيه (من مواليد عام ١٩٤١)، وجوه، بدون تاريخ، من فن التصوير الباكستانى



كامل خان ممتاز (من مواليد عام ١٩٣٩)، زيت، بدون عنوان، بدون تاريخ. من فن التصوير الباكستاني


554

الحركة الرومانتيكيــة

تقديم ناجى نجيب

كثيراً ما يستخدم تعبير «الرومانتيكية» بمعنى «الرومانسية». وشيء رومانسى أو رومانتيكى حسب الاستعمال الشائع يعني أنه يتسم بالاغراق فى الخيال أو الرقة العاطفية والذاتية المفرطة أو الميلودرامية والسنتمنتالية المثيرة للدموع والعـــواطــــف الرخصة، ولكن هذا الاستخدام الشائع يعوق الفهم أكثــر مما ييسره حين نتطرق بالحديث عن «الرومانتيكية» كحركة فكرية وأدبية تاريخية نشأت تحت ظروف اجتمـــاعيـــة وسياسية وتاريخية محددة واتسمت وفقاً لذلك بسمـــــات مميزة فى الآداب والفنون المختلفة.

فالأدب الابتداعي أو الرومانتيكى فى ألمانيا يختلف عنــه فى انجلترا وفرنسا، إذ له دوافعه المختلفة ومنحاه ونشأتـــه ومراحله ووسائله التعبيرية المغايرة، وان إتفق فى ملامحـــه العامة مع الأدب الابتداعى الانجليزى والفرنسى.

ويمكن تحديد نشأة الحركة الرومانتيكية فى ألمانيا بتأسيــس المجلة الأدبية «أتنيــوم» التى أصدرها الشقيقان فلهلــــم وفريدريش شليجل **Wilhelm und Friedrich Schlegel** عام ١٧٩٨، ولا يعنى هذا التحديد أن الأدب الألمـانـــى كان خلواً من عناصر الأدب الابتداعى أو الرومانتيكى من قبل، فالحركة الكلاسيكية الألمانية التى تجسمت فى أدب جوتــه وشللر تحمل الكثير من عناصر الأدب الابتداعى، فالاعتداد بالفرد والنظرة الروحية الى الطبيعة التى نصادفها فـــى أدب جوته هما أيضاً من عناصر الحركة الرومانتيكية الهامة. على أننا نرى الشقيقين شليجل يفصلان فى مجلة «أتنيوم» لأول مرة أهداف الأدب الرومانتيكى وينظران له ويحددان معانيه وأساليبه. والفرد فى مفهوم هذه الحركة هو محور العالم وهدفه أو هو العالم نفسه، والأدب الابتداعى هو الذى يجمع جميع الفنون الأدبية فى صعيد واحد، أى يمزج جميع فنـــــون الأدب، فهو نثر وشعر وفلسفة ونقد النقد فى آن واحد. وهذا المفهوم يتضمن الثورة على القواعد الكلاسيكيــــــة للأنواع الأدبية وعلى الترتب التصاعدى التقليدى لها، ويعنى رفع الفواصل بين أدب الخاصة وأدب العامة. مقـومـــات العصر كما يعلن فريدريش شليجل هى: فلسفة فختــــه (المثالية الذاتية التى تعتبر الذات مصدر كل معرفــــة عن الوجود)، وقصة جوته التربوية التطورية «فلهلم مـايستـر»، والثورة الفرنسية. وحماس الرومانتيكيين الألمان فى البدايـــة للثورة الفرنسية حرى بالتأمل، فهى فى منظورهم حــــــدث فلسفى وفكرى ضخم أكثر منه حدث واقعى وانقــــــلاب اقتصادى اجتماعى.

كانت مساهمة الاخوة شليجل فى ميدان التنظير والنقد والترجمة أكثر منها فى ميدان الابداع الأدبى، فجاءت قصة فريدريش شليجل «لوتسينده» **Lucinde** (١٧٩٩)، التى أراد بهـا أن يعبر عن مضمون الأدب الجديد، شذرة فاشلة، ولكنهـــا كانت بعيدة الأثر، إذ عبرت عن حق المرأة فى تنميــــــة شخصيتها واختيار رفيق حياتها، كما كانت احتفالاً صريحاً بالجنس ومتع الحس. ونرى الفيلسوف شليرماخر يلتقــط هذه الدعوة، وينشر مؤلفاً بعنوان «رسائل خاصة عن لوتسينده». والمعروف أن «لوتسنده» تصور دورتيه، زوج فريدريش شليجل.

أديب الحركة الرومانتيكية الألمـانى الأول هو بلا شــك نوفاليس **Novalis** (١٧٧٢-١٨٠١)، وهو اسم مستعـــار كنى به الأديب عن نفسه. ونوفاليس من أدباء الليليـات والتأملات والأحلام، كما تتمثل فى قصيدته الطويلة «مرثية الى الليل». وترتبط الرومانتيكية الألمانية فى الأذهان بقصته الشهيرة «هينريش فون اوفتر دنجن»، وهى قصـــة تطورية عارض بها قصة جوته «فيلهلم مايستر». ولا غرابة أن يختار نوفاليس شاعراً غنائياً فى العصر الوسيط بطـلاً لقصته، فقد ملأ عليه هذا العصر نفسه، أو ما تصوره عن ذلك العصر، وما ود أن يتصوره عنه. وهينريش فون اوفتر دنجن» صبى حالم وشاعر فى طريقه الى الشعر، يخرج فى رحلة برفق أمه الى اوجسبورج لزيارة جده ولاستكمـال تربيته الثقافية، ويتلقى أثناء هذه الزيارة عن الشاعـــــر كلينجز اور أصول الشعر الابتداعى ويغرم بمتهيلد، إبنـة معلمه. ولكن الموت يطويهـا فتاة صغيرة، فيحمل هينريش عصا الترحال وغايته أن يجد الحبيبة، وأن يظفر «بالزهـرة

◁ صورة صفحة ٣٤ كاسبر دافيد فريدريش، صورة شخصية، ١٨٠٠، طباشير أسود، كوبنهاجن، معرض حفائر النحاس

الزرقاء» (شعار أدباء المدرسة الرومانتيكية الألمانية). والأدب الرومانتيكي بهذا المعنى أدب ايحائي يتطلع الى الأسرار وعجائب الغيب، أو هو أدب الحنين الانطوائي. وقد عبر نوفاليس عنه بقوله: «لا بد أن نخلع على العالم ثوباً رومانتيكياً، هكذا نستعيد المغزى الأصلي من جديد... فأنا إذا أخلع على المعتاد مغزى علوياً وعلى المألوف الدارج مظهرا رفيعاً وأهب المعروف جلال المجهول والمتناهي مظهر اللامتناهي، إذ أفعل ذلك أحوله الى شيء رومانتيكي...»

عبرت الرومانتيكية الألمانية عن نفسها في أشكال وصور مختلفة. فهي عند كلمنز برنتانو Clemens Brentano (١٧٧٨-١٨٤٢) شاعرية جانحة رقيقة تكابد من عناء الأضداد والأهواء والثورة، وحياة الشاعر المضطربة هي جزء من شعره فهو يهيم على وجهه في ثياب القدامى، متحرراً من كل قيد، وكل رابطة تغل عنقه أو تعوق حركته الدائمة، لا يبغي غير عطاء اللحظة الراهنة التي لا تعرف ماض ولا ترتبط بمستقبل، وقد عبر برنتانو عن هذه الفترة المضطربة من حياته في قصته «جدفي»، التي أنكرها أشد الانكار بعد أن انتهى به المطاف الى أحضان الكنيسة الكاثوليكية، وليست «جدفي» بأهم أعماله، فقد أبدع برنتانو غيرها من القصص والشعر الرائع الذي يعبر عن التقلب بين طموح الروح وأهواء الحس، واليأس من الحب وهو يحب. وشعر برنتانو ينساب من بيت الى بيت، ومن صورة الى أخرى تحكمه موسيقى اللحظة الشاعرة فحسب.

أما لودفيج تيك Ludwig Tieck فقد أنتج إنتاجاً غزيراً، ونراه يعبر في قصته «جولات فرانز شتيرنبلد» وغيرها من قصصه عن ذلك الحنين الى العهود السالفة، حيث السذاجة والفطرة والنقاء الضائع، كما تصور أدباء الرومانتيكية الألمانية. فمفهوم العصر الذهبي الغابر من المفاهيم الأساسية لهذه الحركة الابتداعية، وهذا يفسر لنا اهتمام أدباء الرومانتيكية بالأساطير والآداب الشعبية والآثار القديمة، وعلى نقيض الكلاسيكيين لا يستوحى الرومانتيكيون الألمان الحضارة الاغريقية القديمة بقدر ما يوجهون أنظارهم الى العصور الوسطى والى حضارات الشرق الاسلامي والشرق الأقصى.

عبرت الرومانتيكية الألمانية في أشكال مختلفة، عن التوتر والانقسام الذي تنازع شبابها الناشيء بين المثال والواقع وبين السماء والأرض وعن دراما الحياة السياسية والاجتماعية التي عاشها في ظل الآمال الثورية وفي ظل الواقع الذي بدد أحلام الثورة والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية. فترى أدباء الرومانتيكية الشبان يعكسون أحلامهم على الحضارات الغابرة، ومنهم من رأى في اليونان القدماء ذلك العصر الذهبي الغابر الذي تلاقى فيها الواقع مع المثال، كما فعل هيلدرلين Hölderlin في غنائية الحب والألم «هيبورن» ومسرحيته الشعرية «انباذوقليس» وغيرهما. ومنهم من استخدم الثنائيات التي شاعت بينهم للتعبير الساخر المتهكم عن الواقع السيء، كما فعل إرنست تيودور هوفمان E. T. Hoffmann (١٧٧٦-١٨٢٢) وأدلبرت فون شاميسو Adalbert von Chamisso (١٧٨١-١٨٣٨)، فهوفمان يملأ الواقع اليومي البورجوازي بالخوارق ويصور الرعب الأسود والهواجس المدمرة والانفصام النفسي والشخصيات الازدواجية والثنائيات المختلفة، وأفضل تعبير لذلك العالم الذي يتصارع فيه الانسان مع ظلاله نجده في روايتيه الكبيرتين «إكسير الشيطان» و«القط مور»، أما شاميسو فموضوعه الهام هو الرجل الذي فقد ظله، أي الذي فقد قدرته الجنسية. عبرت الشخصية الازدواجية أي التي تعاني من الانفصام تعبيراً واضحاً عن تمزق الروح الرومانتيكية بين التطلعات الطوباوية المثالية والواقع البرجوازي الجديد الذي تحكمه المصلحة ورأس المال، كما كانت تجسيماً للمعركة الباطنية التي نشبت في نفوس الأفراد. وبالمثل لم تكن السخرية الرومانتيكية» romantische Ironie وسيلة أدبية فحسب، وإنما كانت تعبيراً عن رفض الرومانتيكيين للواقع البورجوازي وعجزهم عن مجابهته، ثم تذبذبهم بين التفاؤل والتشاؤم وبين الحركة والاستسلام. أما وظيفة «السخرية الرومانتيكية» فهي رفع اللثام عن عالم الخيال الذي يصوره الأديب ويوهم به القاريء. فالراوي يخلق الوهم بالواقع ويلهو بهذا الواقع الوهمي، والفن بهذا المفهوم ظاهر وخداع، وبشكل هذا اللون القصصي مرحلة الانتقال الى الواقعية.

كانت الرومانتيكية الألمانية أكثر من مجرد حركة أدبية جمالية، كما استغرقت فترة زمنية طويلة نسبياً، وتركت آثاراً عميقة في مجالات الفنون والاجتماع والسياسة، وقد شمل التغيير الذي أحدثته الموسيقى والفنون التشكيلية وخاصة فن التصوير، كما نشهد في لوح كاسبر دافيد فريدريش، رسام الطبيعة الكبير.

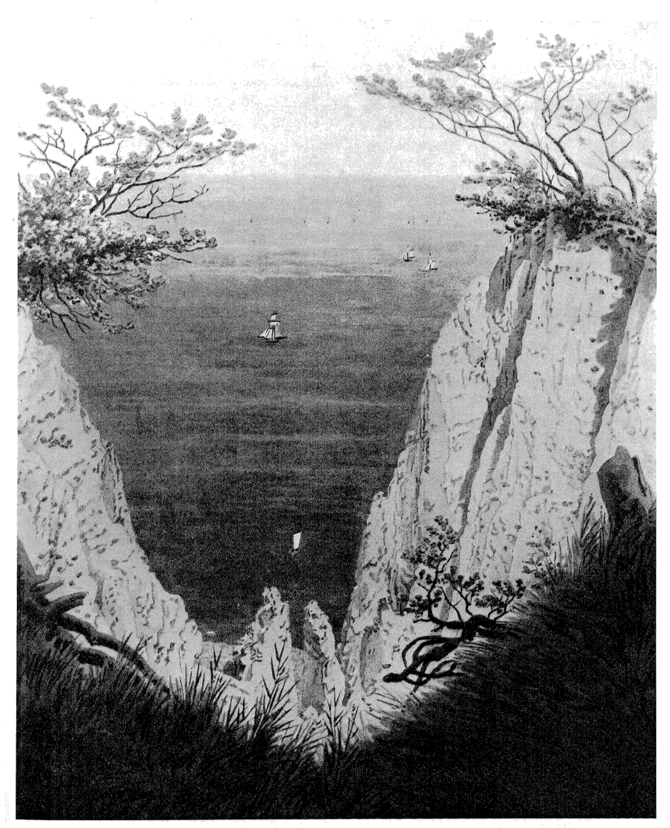
ففي لوحه يصور فريدريش الطبيعة الريفية التي شب بين أحضانها ولا يصور طبيعة مصطنعة بطولية أو كلاسيكية.

ويقف الانسان فى فضاء هذه الطبيعة اللانهائية ، وكأنه حجر أو شجر منها . لم يعد الانسان محور الأشياء ، ولم تعد الطبيعة مجرد خلفية جمالية ، فالطبيعة فى لوحه تكتسب مسحة انسانية ، اذ تصبح وسيلة للتعبير الاجتماعي والشخصى ، كما أن الانسان وسط فضاء الطبيعة يفقد ملامحه المستقلة عن الطبيعة . فالطبيعة فى لوح هذا الفنان تقترب من الإنسان فى عزلته وانفراده ، والانسان فى وحشته يكاد ينصهر مع الطبيعة . وتحمل بعض لوحات فريدريش بوادر الفن الانطباعى ، إذ نلمس فيها غلبة العنصر الحسى واستقلال المادة اللونية .

كاسبر دافيد فريدريش

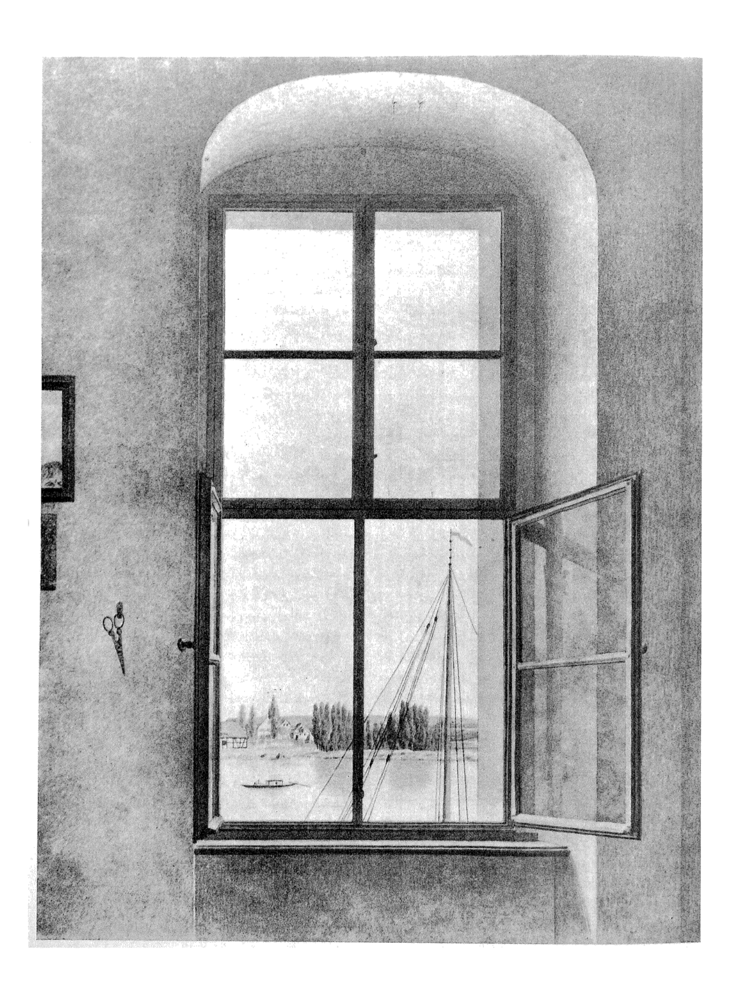
بقلم إيرما إمريش

يرتبط كاسبر دافيد فريدريش ، رسام الطبيعة الكبير فى مطلع القرن التاسع عشر ، بالحركة الرومانتيكية الألمانية بروابط وثيقة متعددة . وإن شاب التناقض كثيراً هذه الروابط . وقد نشأت هذه الحركة فى ألمانيا وبلغت مدها الاشعاعى الغزير فى فترة زمنية وجيزة ، فى الفترة بين ظهور العدد الأول من المجلة الأدبية «أتنيوم» Athenäum ، التى أصدرها الشقيقان فلهلم وفريدريش شليجل Schlegel عام ١٨٩٨ ، وبين حرب التحرير الوطنية عامى ١٨١٢ و١٨١٣ . وقد تطورت وتفتحت هذه الحركة كمرحلة من مراحل التطور البورجوازى ، كنتيجة مباشرة للانقلاب السياسى والايديولوجى الكبير فى عصر الثورة الفرنسية ، وكنتيجة لتطور أشكال الحياة وتطور المضامين والأساليب الفكرية على أساس التغيرات الاقتصادية الجوهرية – وعلى نقيض الأخيلة البطولية والافراط العاطفى الثورى وعلى نقيض نموذج المجتمع المثالى الذى تنسمته الحركة الكلاسيكية الألمانية ، عاش الجيل التالى من ممثلى الحركة الرومانتيكية التناقضات الاجتماعية والسياسية الاخلاقية والفكرية التى صاحبت تكوين المجتمع البورجوازى ، عاش هذا الجيل هذه التناقضات فى سنى التكوين الهامة التى تكتمل فيها شخصية الانسان ، واتسمت ردود أفعاله بحساسية مرهفة حادة . وضاعف من هذه الحساسية أن المجتمع البرجوازى الناشىء فى ألمانيا قد احتفظ بمخلفات قوية للمؤسسات والمعتنقات الاقطاعية الثيوقراطية . ولذا لم يحمل هذا الجيل على تسليع الفن والفنان فحسب ولم يقف عند حد التنديد بالخطر الذى يهدد الروابط الانسانية والعلاقات الجماعية الحقة بالانهيار ، وإنما قام بالتشهير بما يتعرض له الفنان المبدع من افساد على أيدى رجال البلاط . طالب فى ذلك الحين فيليب أتو رونجه Philipp Otto Runge ، القطب الآخر للفن التصويرى للحركة الرومانتيكية ، طالب بالانتاج الجماعى الابداعى فى الفنون التشكيلية لمواجهة خطر انعزال الشخصية الفردية . وقد عبرت الحاجة الى قيام روابط اجتماعية تاريخية مستقرة عن نفسها فى حركة الوعى الوطنية المتزايدة فى ألمانيا ، إلا أن هذا الوعى الذى تفتح تحت ضغط الاحتلال النابليونى الأجنبى كان يحمل فى طياته بذور القومية المتطرفة . ومن بين الوطنيين المخلصين ، الذين ناضلوا بالكلمة والفن التصويرى من أجل وحدة ألمانيا وحريتها ، برز ارنست موريتز أرنت Ernst Moritz Arndt ، وفريدريش لودفيج يان Friedrich Ludwig Jahn ، وهينريش فون كليست Heinrich von Kleist ، وكاسبر دافيد فريدريش Caspar David Friedrich. وفى هذا الاطار ازداد أيضا الوعى التاريخى عمقاً وشمولاً . وتبع ذلك انتشال الانتاج الفنى الوطنى للحقبات الماضية من وهدة النسيان واعادة تقييم هذا الانتاج . فنرى فريدريش شليجل يشيد بفن المعمار القوطى كما يتمثل فى الكاتدراليات ، ويرفع فاكنرودر Wackenroder وتيك Tieck لوحات ديرر Dürer الى مرتبة لوحات روفائيل . أما الاهتمام الذى خص به جورس Görres والشقيقان جريم Grimm فنون الشعب العامل ، فلم يكن دافعه الاقبال على الفنون الشعبية فحسب ، وإنما الاحساس بالمسؤولية الديمقراطية . غير أننا نتبين التناقض الذى وقعت فيه الحركة الرومانتيكية ، حين نراها تتخذ من بعث الماضى القومى وسيلة لنقد الحاضر القاصر . فنراها تنظر الى الروابط



كاسبر دافيد فريدريش، هضاب صخرية فى جزيرة رجين Rügen ، ١٨٢٥

صورة صفحة ٣٩ كاسبر دافيد فريدريش، منظر من نافذة المرسم، ١٨٠٧/١٨٠٨ ◁



الاجتماعية والاقتصادية الأولية فى العصر الاقطاعى والى المظهر الدينى للنظام الاقطاعى باعتبارها دلائل قيام بنـاء اجتماعى انسانى وطيد متماسك يحقق قيم الحياة، ويعجز النظام البورجوازى الراهن عن تقديم شيء مواز له. وليس من الغريب أن تكون تبعة ذلك فى حالات كثيرة البحث عن المأوى فى أحضان العقيدة الدينية، كما فعل فريدريش شليجل وتيك. ومن الطبيعى أن يطل فى هذه الحال خطر الابهام والتخبط السياسى بظله. وقد أثار انحسار الحركة الوطنية الكبرى وما تبعها ـ مؤتمر فينا وسياسة إعادة التكوين ـ أثار فى نفوس الوطنيين الصادقين مثل كاسبر دافيد فريدريش وأرنت ألماً عميقاً. فعبرا بالكلمة والصورة كوسيلة للرفض والاحتجاج. على أن بزوغ وتطور الشخصية الفردية والذاتية خلق وسائلاً مرهفة لتصوير الواقع والتغلغل الى داخله. فنرى الأديب الروائى أرنست تيودور هوفمان E. T. A. Hoffmann (١٧٧٦ـ١٨٢٢) يكتشف فى مجرى الحياة اليومية بما تتسم به من خيلاء وتقعر وضيق فى الفكر، موضع الخلل والوهن فى الحاضر الألمانى الاقطاعى البورجوازى.

ودفع الحنين الى تخطى ضيق الواقع وسقمه والانطلاق من أسره، دفع أدباء الرومانتيكية الى اعلاء المعهود والمألوف الى عالم القصص الخرافى Märchen وعالم الأسرار، كما فعل كلمنز برنتانو Clemens Brentano (١٧٧٨ـ١٨٤٢) وأخيم فون آرنيم Achim von Arnim (١٧٨١ـ١٨٣١) فى مؤلفاتهم الشعرية الابتداعية. أما نوفالس Novalis (١٧٧٢ـ١٨٠١)، الذى اختطفه الموت وهو فتى يافع، فينطق صوره الشعرية سحر وجمال الليل، ويلمع فى شعره الابتداعى العالم الأوسط بين اللاشعور والشعور، واحساس القرب الى الموت والحنين الصوفى الى الفناء. لم يعد الله مدبر الكون الذى يعفو والذى يوقع العقاب، وابتعدت صورة الله عن صورة الاله الأب، فصارت صيغة فلسفية للتعبير عن اللانهائى والأبدى، كما صار الاله الأب شيئاً ذاتياً، يدرك فى الشعور الفياض بالطبيعة.

فى تيار هذه الحركة يقف كاسبر دافيد فريدريش كممثل لها وقطب مضاد فى نفس الآن. فمنزلته الاجتماعية وتكوينه الشخصى وموهبته الفردية قد ارتفعت به لتجعل منه موهبة فنية عظيمة، استطاعت أن تنهض بفن تصوير الطبيعة الى مرتبة جديدة من المعرفة التشكيلية. فهو يعبر عن قناعاته الفكرية عن طريق تكوينات طبيعية، لم يسبقه اليها أحد من الفنانين التصويريين، ويكشف بها عن قطاعات مجهولة من الواقع.

عرف فريدريش الطبيعة وتمثلها عند بحر الشرق وشواطئه وفى مروج الألب والمرتفعات الوسطى والعليا فى إقليمى ساكسونيا وبوهيميا وجبال الهارز. وفى مفاتن الطبيعة رأى فريدريش التعبير عن القدرة الالهية الشاملة. ـ وبين الأشجار والأغصان وسلاسل الهضاب، وفى السماء والماء تفتح الوجود الأبدى أمام عينيه كصيرورة واندثار فانبعاث وحياة، كنظام متكامل للكون، يضم الانسان النابض الشاعر بين أحضانه. وفريدريش بمفهوم الارتباط بين جميع الأحياء يحتفظ بالكثير من أفكار الحركة الكلاسيكية الألمانية.

ولد كاسبر دافيد فريدريش فى الخامس من سبتمبر عام ١٧٧٤ كالابن السادس من بين الأبناء العشرة للصبان وصانع الشموع جوتليب أدولف فريدريش بمدينة جرايفزفلد Greifswald*. ولم ينكر كاسبر دافيد أصله الشعبى المتواضع فى أى لحظة، لا فى نظرته الى الحياة ولا فى التعبير عن هذه النظرة. فطبيعته الأصيلة وشخصيته المميزة دفعته الى اتباع الطريق الذى اختطه لنفسه بثبات، دون أن يؤثر فيه إقبال الناس عليه أم انفضاضهم عنه. وتزاوج هذا الثبات مع حساسية الفؤاد، مع حساسية كثيراً ما احتجبت خلف حدة ظاهرية.

عرف فريدريش الموت فى سن مبكرة. إذ توفيت أمه وهو فى السابعة من عمره، وقضى شقيق له نحبه أمام عينيه غريقاً أثناء اللعب على الجليد. ولم تجانبه هذه الظلال الكئيبة حتى النهاية. وقد التحق فريدريش فى سن العشرين بأكاديمية الفنون فى كوبنهاجن.

على أن قيمة وأثر هذه الدراسة موضع خلاف خاصة وأن البرنامج الكلاسيكى لهذا العهد التربوى، وإن اشتهر بتقدميته، فقد كان يضع رسوم الشخوص فى المقام الأول باعتبارها أرفع ألوان الفن التصويرى. كان الفضل فى ايقاظ موهبة الفنان وتوجيهه الى الاهتمام بصور الطبيعة المحيطة، بما تحمله من آثار الماضى البعيد، لأستاذ الرسم الجامعى كفزتروب. إذ اصطحب معه الفتى الناشىء فى جولاته التى استهدف منها تسجيل شواهد الماضى الحضارى بريشته. فقد وجد «عصر الهوجاء والمعاناة» Sturm-und-Drang-Zeit بما عرف به من افتتان بالقوى الفطرية الأولية فى مجاهل

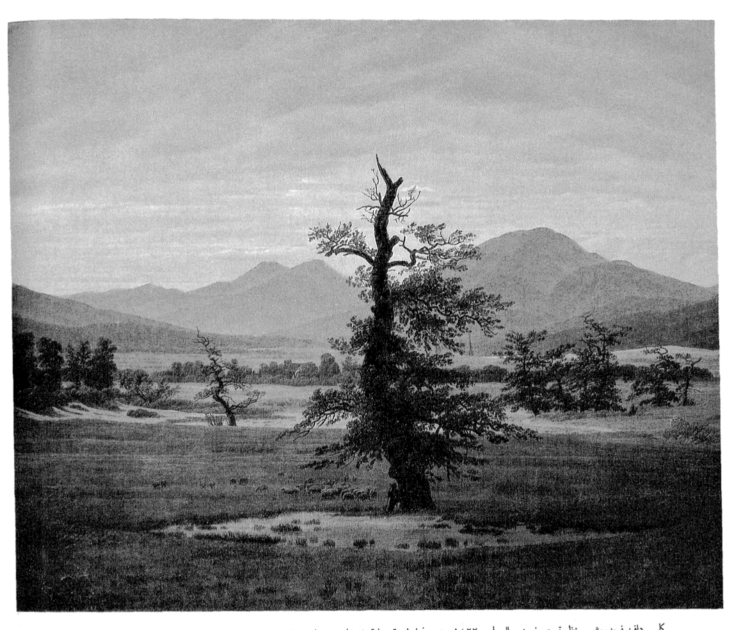
* مدينة جامعية متوسطة بالقرب من ميناء روستوك Rostock

التاريخ، وجد امتداداً له بين دوائر محبي الفن في شمال ألمانيا. ساهمت هذه الحوافز مساهمة حاسمة في تكوين الذوق الفني، الذي انطبع في رسوم فريدريش وأعماله الحبرية Sepiaarbeiten الأولى، التي قدمها عقب فترة الدراسة.

أما قرار فريدريش الرحيل الى مدينة درسدن، فيجب أن ننظر إليه في إطار الحركة الرومانتيكية. ففي السنين الأولى بعد أن نزل فريدريش بالمدينة عام ١٧٩٨، أقام بها الاخوة شليجل، وتيك، وتبعهما هناك رونجه وكليست والفيلسوف الطبيعي شوبرت Schubert. وجميعهم قد ساهموا بنصيب في تشكيل مجرى حياته الفكرية. ولا شك أن صيت أكاديمية درسدن للفنون كان من الأسباب التي جذبته الى المدينة. فقد أيقظ هذا الصيت أحلاماً، سرعان ما ذهبت هباء في فترة إعادة التكوين. ومن درسدن قام فريدريش برحلات عديدة الى موطنه القديم، فأتت بثمار فنية عظيمة، وقد طور فريدريش على أساس الخطوط المتصلة المتباعدة أسلوباً للرسم، صاغ به وجه الطبيعة، كما نشاهده في لوحته «منظر طبيعي من روجن» Rügenlandschaft (عام ١٨٠٦)، صياغة رقيقة ومجددة بلمسات قليلة. ففي هذه اللوحة نكتشف بالفعل القضية التي شغلت الفنان في مراحله التالية: ونقصد محاولته أن يعبر بواسطة الشخصية الخاصة للمنظر الطبيعي عن تجربة اللامتناهي.

اكتسب فريدريش عيشه في البداية عن طريق الأعمال الحبرية والتكوينات الطبيعية، وهي لوحات تستخدم اللون الرمادي البني بتدرج بديع، وتحمل الارهاصات الأولى للوحات الزيتية التي بدأ بها في فترة متأخرة نسبياً. من بين هذه الأعمال الحبرية نجد مشروع لوحته التي احتدم حولها الجدل وهي صليب فوق سلسلة جبال Kreuz im Gebirge التي عرضها فريدريش في مرسمه في عيد الميلاد عام ١٨٠٨. فقد أثارت هذه اللوحة التي رسمها للمصلي المنزلي الكونت تون هوهنشتين Thun-Hohenstein جدلاً فنياً ودينياً ذا طابع سياسي. وكان داعي الرفض العنيف الذي قابلها به الناقد رامدور Ramdohr هو أن الطبيعة تستخدم هنا كموضوع للوحة الصلاة، ويرمز فيها الصليب الى الحب الالهي الذي يطوي الحياة جميعها تحت جناحيه ويتغلب على النجم الأفل لاله العهد القديم. فهذا التعبير الحر غير المألوف عن المشاعر الدينية يتخطى التقاليد المعروفة للفنون التصويرية، فهو يناقض النظرة الكلاسيكية لمفهوم صور الطبيعة عن طريق استخدامها للتعبير عن الموضوعات الاجتماعية الهامة. في هذا الخصام وقف الى جانب فريدريش وآزره رجلان من قادة الحياة الفنية في درسدن، هما أستاذي الأكاديمية كجلجن Kügelgen وهارتمان Hartmann. وقد أحرز فريدريش نجاحاً كبيراً في هذا الطريق الجديد الذي اختطه لنفسه بواسطة لوحتيه الكبيرتين: «راهب على شاطيء البحر» Mönch am Meer و«دير في إيشفالد» Abtei im Eichwald في هاتين اللوحتين يستخدم فريدريش موتيف Motiv الأطلال، الذي شاع استخدامه في الفن المعماري والتصويري في نهاية القرن الثامن عشر لاعطاء الطبيعة المنسقة مسحة من الرقة العاطفية («السنتمنتالية»). غير أن الأطلال في هاتين اللوحتين، كما في لوحات الأطلال التي رسمها فريدريش في مرحلة متأخرة، تتخذ صفة المؤشر وصيغة العنصر المتحكم في تكوين اللوحة. فهي بمثابة دعوة الى جمع القوى، وإشارة الى حياة جديدة تتجمع في جدباء الشتاء. وعن طريق دراسة الطبيعة دراسة عميقة، أبدع الفنان لنفسه مجموعة من الاشارات والأشكال قام باستخدامها دون تغيير أو مع تنويع طفيف في تكوينات عديدة. فالدير الذي صوره في اللوحة المذكورة سابقاً يعود الى أطلال دير إلدنا Eldena بالقرب من مدينة جرايفزفلد، وقد عرف فريدريش الأصل في طفولته وصباه وحمل صورته في نفسه. كذلك مدته أطلال دير اوبين Oybin وكاتدرالية مايسنر، التي تخيلها أطلالاً، بموضوعات لعرض المعمار القوطي كعلامة على العهود السالفة. ونصادف بالمثل في لوحات الفنان على مدى عقدين من الزمن أشجار البلوط بهيئتها الضخمة وفروعها التي شججتها العواصف كرمز القوة والصمود. وقد شكل فريدريش المسألة الوطنية في هيئة رموز وأفعال طبيعية. فنرى في لوحته «غابة التنوب مع جندي يمتطي صهوة جواد» Tannenwald mit französischen Dragonern جندياً وحيداً يتريث في مكانه قبل أن يأخذ طريقه القصير الى ظلام الفقدان، ولا رفيق له غير «الغراب»، طائر الموت، فوق جذع الشجرة. وقد اتفقت وسيلة التعبير هنا مع الأساليب المجازية الرومانتيكية ومع الضروريات السياسية في المدينة المحتلة. أما اللوحة المسماة «مقبرة هوتن» Huttensgrab، ويرجح أنها تعود الى الفترة بين عامي ١٨٢١ و١٨٢٣، فهي تعبير عن الألم والشكوى من ضياع الآمال القومية. وقد صاغ فريدريش نفس المعنى في صيغة أكثر حدة ومرارة في التكوين الدرامي المعنون بالأمل الخائب Gescheiterte Hoffnung ومضمونه الموت في فضاء الجليد.

عرف فريدريش جلال الطبيعة حين تجلو عنها في مطلع النهار حجب الضباب وتكتسب تدريجياً هيئتها من



كاسبر دافيد فريدريش، منظر قروي في ضوء الصباح، ١٨٢٢ ، زيت على لوحة صلبة (جنفاص)، برلين، المعرض الوطني



كاسبر دافيد فريدريش، راهب على شاطىء البحر، زيت على قماش، ١٨٠٩/١٩١٠، من محفوظات قصر شرلتنبورج ببرلين

جديد، عاش هذه التجربة أثناء تجواله فى مرتفعات سكسونيا وفى الهارز. واكتشف الفنان فى جولاته على ضفاف الألب فى اتجاه بوهيميا تلك الطبيعة الجذابة الساحرة التى تنساب فى وقع منتظم الى ما لا نهاية. على أن موضوعاته الهامة، التى عبر بها تعبيراً فنياً عن تجربته مع الطبيعة كرمز للحياة والخلود، كانت بحر الشرق وشواطئه، والسفن المدبرة فى ضوء المساء، ومشهد القمر حين يرتفع فى السماء.

بلغ فريدريش قمة إبداعه الفنى بلوحته «سياج كبير بضواحى درسدن» Großes Gehege bei Dresden ، ففى هذه اللوحة تبدو مروج الألب التى تغمرها مياه الفيضان شبيهة بمناظر البحر فى المساء بسمائها الذهبية الشفافة، على أن هذه اللوحة تفوق لوح البحر بما تمتاز به من تناسب فى استخدام وسائل التشكيل، وبقدرتها على التعبير الكامل عن عقائد الفنان الفكرية بواسطة الطبيعة فى ضوء الغسق. فنرى السماء والأرض يقتربان فى شكل أقواس خرافية ممتدة بينما ينعكس صفاء السماء، وقد شابه الغيم على سطح نقع الماء فى المروج. أما طريق الفنان الأخير الى قمة الابداع فيحدد بعام ١٨١٨. ففى ذلك العام بدأت صداقته مع رسام الطبيعة النرويجى كرستيان كلوزن ـ دال Christian Clausen-Dahl وبالفيلسوف والفنان التصويرى والطبيب كارل جوستاف كاروس Carl Gustav Carus . فقد جمعت فريدريش بهذين الفنانين لأعوام طويلة صلات فكرية وفنية جماعية وثيقة. فساهم دال بما امتاز به من خفة فى الحركة ومن تنوع كبير فى معالجة المادة اللونية فى التخفيف من طريقة فريدريش فى الرسم، وساعد ثراء كاروس الفكرى على توضيح أسس الفن وطبيعة فن تصوير الطبيعة.

فى عام ١٨١٨ تزوج فريدريش ـ على غير توقع من اصدقائه ـ من فتاة بسيطة المنبت، هى كارولينا بومر، فأنجبته ثلاثة أطفال. وأمضى فريدريش رحلة شهر العسل فى موطنه القديم، فى جرايفزفلد واشترلزوند وريجن، فأمدته هذه الرحلة بحوافز قوية فى الأعوام التالية ولكن فترة السعادة القصيرة، وحلم الابداع الذى تحقق، لم يكتب لهما الدوام طويلاً، إذ غطى الضيق المادى وغطت الأزمة السياسية وأعراض التدهور الصحى على حياته بسحب قاتمة، ودفعته المسؤولية العائلية الى استنفاذ قواه. وخاب أمله فى الحصول عام ١٨٢٤ على منصب الأستاذية بأكاديمية درسدن، فقد أثيرت الشكوك حول صلاحيته لحمل أعباء هذا المنصب التربوى، ثم إن منحاه السياسى جعله فى فترة الانتكاس الرجعى السياسى ضيفاً ثقيلاً، ولم تعد هناك حاجة الى فنه المطبوع بالطابع الوطنى، بالاضافة الى ما كان يثيره الثراء الفكرى لهذا الفنان من ضيق ونفور. وهكذا أظلمت حياته يوماً بعد يوم، رغم امتداد شهرته التى وصلت الى روسيا من خلال زيارة القيصر نقولا الأول وزيارة الشاعر الرومانتيكى شوكوفسكى Schukowski لمرسمه فى درسدن. واقتصرت موارده فى الثلاثينيات على المشتريات القليلة للبلاط القيصرى فى بيترسبورج، بجانب المساعدات المتواضعة لجمعية الفنون والمنحة الشرفية الطفيفة التى خصصتها له الأكاديمية.

فشلت كل المحاولات العلاجية فى إنقاذ قواه الجسمانية من التدهور المستمر. ورغم ضعفه الجسمانى الشديد نراه يخرج الى الطرق أثناء الحوادث الثورية عام ١٨٣٠، حتى يرى بعينيه كيف تعود آمال المستقبل من جديد، ولعلنا ندرك من ذلك مدى انفعاله السياسى الدفين. كان الشرف الأخير الذى حظى به فريدريش هو زيارة النحات الفرنسى دافيد دانجر David d'Angers له فى مرسمه وتكريمه له باعتباره الفنان الذى اكتشف مأساة الطبيعة. وفى عام ١٨٣٧ أصابه الفالج من جديد فأقعده تماماً. وفى السابع من مايو عام ١٨٤٠ أطفأ الموت سراجه الأخير، بعد أن قضى أعواماً وحيداً منسياً.

عاد فن هذا الفنان الى الذاكرة من جديد من خلال معرض عام ١٩٠٦. ولكن الرومانسية السنتمنتالية الجديدة التى تميز بها المجتمع البورجوازى فى تلك الفترة المتأخرة لم تكن لتدرك مدى الدفعات الواقعية والصراعات الفكرية فى فن فريدريش، التى بها أيضاً فى تصوير اللحظات الدينية يتجاوز حدود الدين.

صورة صفحة ٤٥: كاسبر دافيد فريدريش، صورة ذاتية، حوالى ١٨١٠، رصاص وطباشير، برلين، جمهورية المانيا الديمقراطية، المعرض الوطنى ◁





كاسبر دافيد فريدريش، السياج الكبير (مروج على نهر الالب)، حوالى عام ١٨٣٢ ، درسدن، معرض الألواح الزيتية



كاسبر دافيد فريدريش، أشجار فى ضوء القمر، حوالى عام ١٨٢٤، زيت على لوحة من الجنفاص، كولونيا، متحف فالرف ـ ريشارتز

باليه «الموت والفتاة» و«معزوفة عاطفية»

على الصفحات التالية نقدم باليه «الموت والفتاة» مع رباعية فرانز شوبرت Franz Schubert التى تحمل نفس العنوان، وباليه البان برج Alban Berg «معزوفة عاطفية راقصه» Lyrische Suite. واللوح من عروض موسم عام ١٩٧٤ على مسرح دار اوبرا باڤريا Cuvillies Theater بميونخ.

التصميم الكوريجرافى للباليه الأول من انتاج اريش ڤالتر Erich Walter، والتأدية للراقصة كونستانسه ڤرنون K. Vernon (فى دور الفتاة) والراقص هينز بوسل H. Bosl (فى دور الموت).

كوريجراف الباليه الثانى هو يوخن اولريش Jochen Ulrich، واشترك فى الأداء: جيزلنده اسكروبلين G. Skroblin وانيتا نيش A. Nisch ويونه ول J. Wall ودينيزه ڤلتن D. Welten ورودیکا سيميون R. Simion واستيڤان ايرلر S. Erler واستفان هيرشوج St. Herczog وكونراد بكوس C. Bukes وهيديو فوكوجاوا H. Fuku-gawa ورودلف ڤولف R. Wolf وارڤين ريزر E. Ryser.

وقد استوحى شوبرت فكرة هذا الباليه من قصيدة ماتيس كلوديوس M. Claudius (١٧٤٠—١٨١٥):

الموت والفتاة Der Tod und das Mädchen

الفتاة:

ماض! يا إلهى! ماض!
اذهب، أيها الشبح المحموم!
ما زلت فى فجر العمر، اذهب يا غريزى!
لا، لا تقربنى.

الموت:

اعطنى يدك، أيتها الصورة الجميلة الرقيقة،
انا صديق، لم آت لاعاقب.
كونى رابطة الجأش! لست محموما،
فلتنامى فى رفق بين ذراعى.

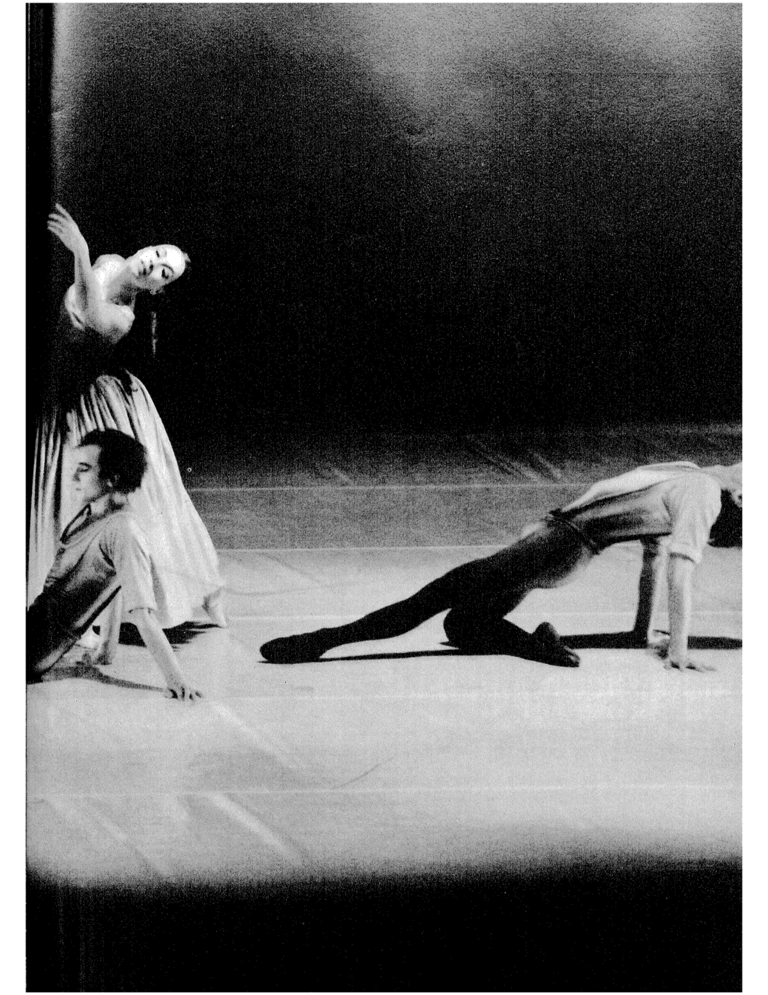
وضع البان برج معزوفته الشعرية Lyrische Suite für Streichquartett عام ١٩٢٦، ويفصح هذا العمل الموسيقى فى كل فقرة من فقراته عن مؤلفات الموسيقار المأساوية السابقة عليه واللاحقة له. ويكتب تيودور ادورنو Theodor W. Adoro معلقا، فيقول: «هذه المعزوفة من عيون أعمال الموسيقار الناضجة، وهى نتاج اليأس. ومن الخطأ أن ننظر اليها كعمل موسيقى بحت، إذ هى اشبه بالاوبرا، وفى طياتها حدث متسلسل. وقد وصفها ارڤين اشتين E. Stein فى المقدمة التى كتبها لهذه المعزوفة بانها عمل شاعرى درامى. «الأنا الشاعرة التى تعبر عن نفسها فى هذه الموسيقى، متحررة من كل ثقل المادة، لهاطابع جدلى: فهى تغنى ماتشعربه فحسب»، ومايكمن فى هذه الأنا من إنسانية حقة، يبعث العالم الذى تغنى عنه. هو عالم مؤلم: عالم لاتصل الذات اليه، ولكنها ترتبطبه فى حنين. الأنا تبعث هذا العالم المنقضى وتستعيده كنفس حية فى لحظه ممتدة . . .»

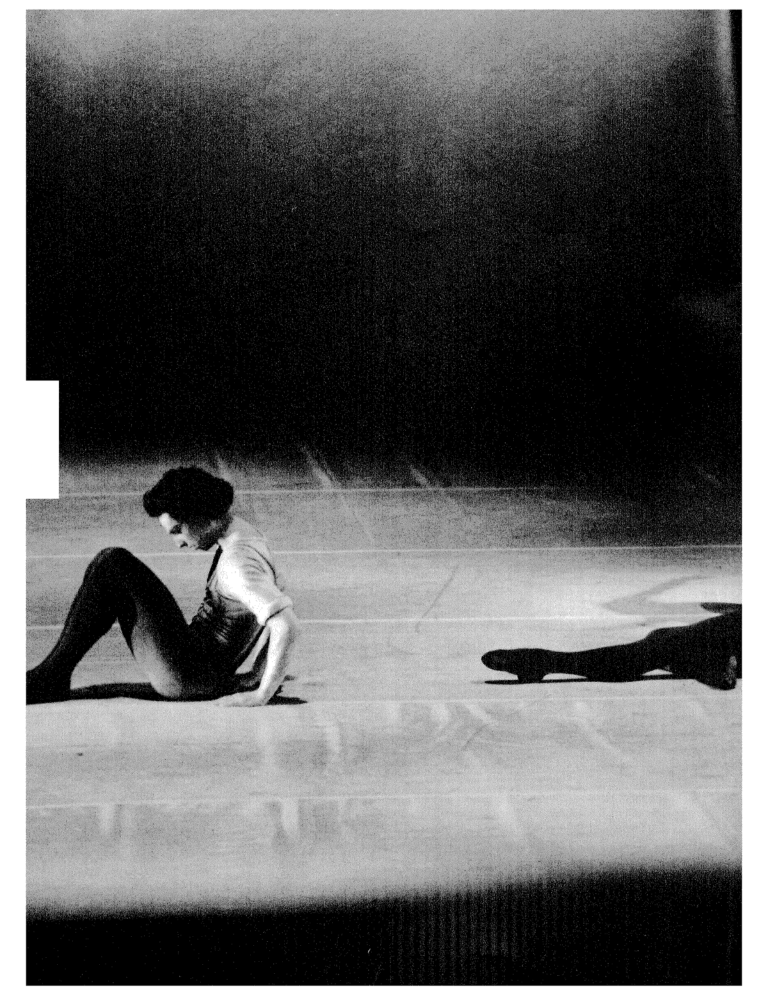
ولايحاول الباليه أن يجسم الوقع الموسيقى تجسيما موضوعيا، وإنما يعرض مجموعة من اللمحات الشاعرية الدرامية، تتطور فى تصاعد وعمق تعبيرى. ويطبق هنا مبدأ الاقتراب والابتعاد المستمر بين الوقع الكوريجرافى والوقع الموسيقى. فنرى تكوينات منفصله، تتشكل ثم تنحل اوتنتقل الى مجموعات. هذه هى المادة الكوريجرافية — تعرض فى اشكال عديدة، وتجمع فى وضعها العام بين رهافة الانتقال من وضع الى وضع وبين التباين الشديد بين الاشكال. هذا الجو العام يعبر عن تلك المعرفة الحزينة بنهاية الحركة وانتهاء اللحن، وهوما تعبرعنه الموسيقى وما يعبر عنه الرقص. فهذا الشئ المنقضى، الذاهب، الذى يذهب بالوجود، ليس شيئا اليجوريا أو مادة تعبيرية، وإنما هو القانون الذى يتبعه النص الموسيقى والوقع الكوريجرافى.

J. U.

لوحات الصفحات التالية: ص ٤٩ـ٥١: لقطات من باليه شوبرت «الموت والفتاة»
ص ٥٢ ـ ٥٥: لقطات من باليه البان برج «معزوفة عاطفية راقصة»



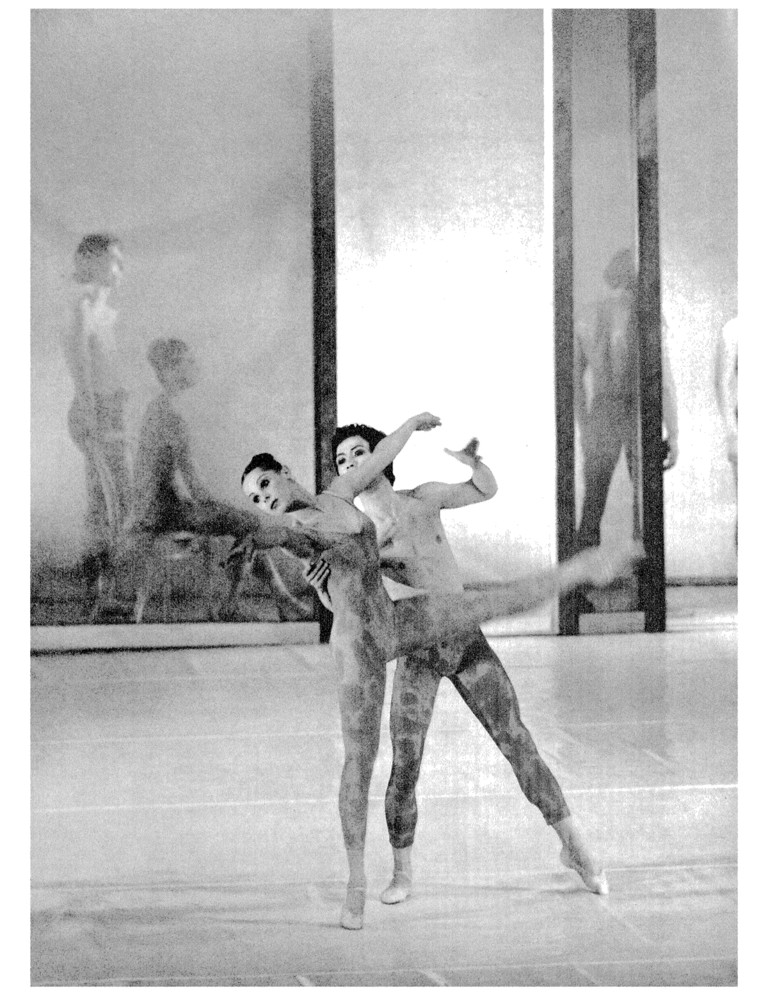












من القصص الألمانى المعاصر

مــوت إلزه باسكولايت

بقلم هينريش بل

كان تاجر يدعى «باسكولايت» يحتل قبو الدار التى قطناها منذ عهد بعيد؛ وكانت سلال البرتقال دائماًمتراصة عبر ممرات بئرالسلم، تفوح منها رائحة الموالح العطنة، إذكان باسكولايت يضعها هكذا فى انتظار قدوم عامل النظافة ليحملها مع فضلات الداركل نهار. كنا نسمع من خلف ألواح الزجاج الغكيظ «باسكولايت» وهويلعن الزمن الأغبر، وإن كان يشعربالسعادة فى قرارة نفسه: بل كنا نوقن تماما، كما لايوقن سوى الأطفال، أن شكواه ليست إلالعبة يتسلى بها، وكذلك نهره إيانا: فكم كان يصعد الدرجات القليلة المؤدية من القبو إلى الطريق العام ويلقى إلينا بثمرات التفاح والبرتقال التى احتشت بهاجيوبه كمايلقى بالكرات.

إلا أن «باسكولايت» كان يجذب اهتمامنا بفضل ابنته «إلزه»، التى كنا نعلم عنها أنهاتريد، أو ربماكانت قد أصبحت فعلا راقصة. على أية حال فكثيرا ما كانت تقوم بتدريباتها فى غرفة القبو السفلية ذات اللون المائل إلى الصفرة بجوار مطبخ «باسكولايت»؛ فتاة هيفاء شقراء تقف على طرفى قدميها، ترتدى لباسا من التريكو الأخضر، يعلو لون بشرتها شحوب بينما تحوم كالبجعة لحظات، تدورأو تثب أو تقفز حول نفسها. كنت أستطيع أن أراها من غرفة نومى كلما حل الظلام: أن أشهد فى المربع الأصفرمن مقطع النافذة جسدها النحيل يكسوه خضار فاتح، ومحياها الشاحب المنهك، ورأسها الأشقرالذى كان أحيانا ما يلمس عند القفز مصباح الاضاءة فيتأرجح وتتسع دائرة نوره الصفراء لبضع ثوان عبر فناء الدارالرمادى. كان بعض السكان يزعق عبر الفناء: «مومس!»، ولم أكن أدرى ماذا تعنى هـذه الكلمة. وكان البعض الآخريهتف بأعلى صوته: «قذاره!»، لكنى وإن اعتقدت أنى كنت أعرف معنى هذه الكلمة، إلا أنى لم أتصورأن لـ «إلزه» أية علاقة بها. وعندئذ كانت تفتح نافذة «باسكولايت» على امصريعيها، ويبرز منها رأسه الأصلع الثقيل، وإذا بطوفان من السباب لم أفهم منه شيئا يصعد مع الضوء الساقط من نافذة المطبخ المفتوحة على الفناء المظلم. على أية حال فمالبثت أن غطت نافذة غرفة «إلزه» ستارة من المخمل الأخضر السميك لم تسمح للضوء أن ينفذ منها إلى الخارج. لكنى ظللت أتطلع فى كل ليلة إلى ذاك المربع الموحى ببصيص من النور، فأراها وإن لم أستطع رؤيتها: إلزه باسكولايت، فى لباس أخضر زاه من التريكو، رشيقة، هيفاء، شقراء، تحوم تحت المصباح المنير العارى بضع لحظات.

غير أننا انتقلنا من الدار، وغدوت أكبر سنا، وعلمت ماتعنيه كلمة مومس، كما بدا لى انى عرفت ماهى القذاره، وشاهدت من الراقصات ماشاهدت، لكنى لم أعجب بواحدة منهن إعجابى بالزه باسكولايت التى لم أعد أسمع عنها شيئا. وانتقلنا إلى مدينة أخرى، وجاءت الحرب، حرب طويلة، ولم أعد أفكر فى إلزه باسكولايت، حتى بعد أن عدنا إلى مدينتنا القديمة. ومارست شتى المهن حتى صرت سائقا لمتعهد بيع موالح بالجملة. كان كلما أجيده بالفعل هومهنة سائق لورى. فعى كل صباح كنت أستلم قائمة وصناديقا من التفاح، والبرتقال، وسلالا من البرقوق، وأمضى إلى المدينة.

وفى ذات يوم بينماكنت اقف إلى جوار سيارتى وهى تعبأ بالبضائع فى مدخل عبور المركبات، وأنا أراجع على قائمتى مايحمله مدير المخزن فى عربتى، اقبل نحونا المحاسب من مقصورته المغطاه بملصقات لترويج الموز، وسأل مدير المخزن: «أنستطيع أن نسلم باسكولايت؟ أله من طلب؟ عنب ازرق؟» أجاب مدير المخزن: «بلا». عندئذرفع المحاسب قلمه من وراء أذنه ونظر فى دهشة إلى محدثه الذى راح يستطرد: «له بين الحين والحين طلب واحد: عنب ازرق ولا أدرى ماالسر فى ذلك. لكنه ليس فى وسعنا أن نسلمه.» ثم نظر إلى الحمالين فى بزاتهم الرمادية وهو يستحثهم: «هيا، عجلوا!» عاد المحاسب إلى مقصورته، أما أنا فلم أعد أنتبه إليهم أو أراجع على قائمتى ماتحمل به عربتى. فقد تراءى لى فى تلك اللحظة ذاك المقطع المربع المنير من نافذة القبو، وإلزه باسكولايت ترقص هيفاء، شاحبة فى زى أخضرزاه. فى ذلك الصباح سلكت طريقا غيرالذى كان مرسوما لى.

من بين كل أعمدة النور التى كنا نلهو حولها لم يبق إلاعامود واحد، وحتى هذا صار الآن بلا رأس. ومعظم الدور غدت مهدمة، أما سيارتى فراحت تتأرجح وهى تعبر مهابطا وثقوبا فى أرض الطريق. لم يعد فى الشارع سوى طفل واحد، فى نفس الشارع الذى كان فى عهدنا يغص بالأطفال: وكان ذلك الطفل شاحبا، داكن الشعر، يتحرك بانهاك فوق بقايا جدار، ويرسم شخوصا فى التراب المائل إلى البياض. رفع رأسه إلى وأنا أقود السيارة، ثم تركه ينحدر إلى الأمام. توقفت أمامدار «باسكولايت» وغادرت العربة. النوافذ الصغيرة عليها غبار كثيف، وأهرامات من صناديق الكرتون متراكمة بلاانظام أو اكتراث، ولون الكارتون الأخضرصارمن شدة الاتساخ أسودا. تطلعت عاليا إلى جدار الدار المرممة فى عدة مواضع منها، ثم فتحت باب الحانوت ونزلت إليه متباطئا: وإذا برائحة فائحة تلفحنى لتوابل عطنها البلل، وقد صارت ككتلة متحجرة داخل صندوق من الكرتون وضع بجوار الباب. لكنى لم ألبث أن تعرفت على باسكولايت من ظهره، فقد رأيت شعره الأبيض تحت الكاسكيت، وشعرت بضيقه الشديد إذ اضطر أن يملأ زجاجة خل من برميل كبير. وأعـب الظن أنه لم يتمكن من تقب فتحة مناسبة فى البرميل، فقدانساب السائل الحمضى على أصابعه، وأحدث اسفله على أرض الحانوت الخشبية بقعة من ذلك السائل تفوح منها رائحة حمضية عطنة، وتبعث صريرا يشبه الأنين. ووقفت إلى جوار البار سيدة ضامرة العود ترتدى معطفا يميل لونه إلى الحمره، وراحت تنظر إلى «باسكولايت» فى عدم اكتراث. أخيرا بدا عليه أنه تمكن من ملء الزجاجة، ثم سدها بالسداد. ومرة أخرى عدت أردد على الأسماع ماسبق أن لفظته عندما بلغت باب الحانوت: «صباح الخير»، لكن لم يجبنى أحد. هنا وضع باسكولايت الزجاجة على مائدة البيع، وكان وجهه شاحبا، ولم تكن لحيته حليقة، ثم نظر إلى المرأة وقال: «ماتت ابنتى. إلزه . . .»

ــ «أعرف، أعرف ذلك منذ خمسة أعوام» هكذا أجابته المرأة واستطردت «يلزمنى رمل كناسه.»

ــ «ماتت بنيتى» قالها باسكولايت مرة أخرى ونظر إلى المرأة كأنه يقولها للمرة الأولى، نظرإليها فى حيرة كبيرة من أمره، لكن المرأة قالت: «كيلو من السائب». وجر باسكولايت برميلا علاه السواد من تحت مائدة البيع، وحرك فيه جاروفا فى عدة اتجاهات، ثم نقل: بيديه المرتعشتين كتلا صفراوية اللون إلى داخل كيس من الورق.

ــ «ماتت بنيتى» قالها وسكتت المرأة. وإذ تطلعت حولى لم أجد سوى أكياس مكرونه علاها التراب، وبرميل خل يقطر صنبوره فى بطء، ورمل كناسه، ويافطة مينائية السطح بجوار طفل أشقر تجعدت قسماته وهويلتهم قطعة شيكولاته من نوع كنا افتقدناه منذ أعوام.

وضعت المرأة الزجاجة فى شبكة المشتريات، وحملت إلى جوارها كيس رمل الكناسة، ثم ألقت بعض قطع النقود على مائدة البيع، وماأن استدارت عابرة حتى ابتسمت وهى تدق بأصبعها دقا خفيفا فوق أعلى جبهتها.

سرحت فى أشياء كثيرة، وتذكرت أيام كنت صغيرا، وكان أنفى آنذاك لايبلغ حافة مائدة البيع، بينما أصبحت الآن أنظربلا عناء من فوق الصندوق الزجاجى الذى عمل إعلاناعن شركة تنتج الكعك، وإن صار يحتوى على أكياس متربة من دقيق الشوى. أحسست لبضع لحظات وكأنى أتضاءل، وأن أنفى لايبلغ حافة المائدة المتسخه، وشعرت فى راحة يدى بملاليم الحلوى، وتراءت لى إلـزه باسكولايت وهى ترقص، وسمعت أصواتا فى فناء الدار تصرخ: «مومس!»، «قذارة»، إلى أن أيقظنى صوت «باسكولايت».

ــ «ماتت بنيتى» قالهابطريقه آلية تكاد أن تكون موضوعية، وكان يقف فى تلك اللحظة أمام صندوق العـرض الزجاجى ناظرا إلى الطريق. قلت: «نعم». فعاد يقول: «ماتت». وعدت أقول: «نعم». ثم استدار بظهره إلى، ووضع يديه فى جيب بزة العمل الرمادية المبقعة وراح يقول: «كانت تحب العنب ــ تحبه أزرقا، أما الآن فقدماتت.» ولم يقل: «طلباتكم؟» أو «أى خدمة؟»، بل وقف دانيا من برميل الخل الذى تتساقط قطراته بجوارنافذة العرض. وراح يقول مرة أخرى دون أن ينظرإلى: «ماتت بنيتى.» أو يردد: «ماتت.»

بدا لى أنى أقف طويلا، طويلا جدا فى مكانى ضائعاً ومنسيا بينما الزمن يتقاطرمتسربا من حولى. لكنى تمكنت أن أنتزع نفسى من هذه الغيبوبة عندما ظهرت مرة أخرى إحدى السيدات فى الحانوت. كانت قصيرة تميل إلى البدانة وتحمل فوق بطنها سلة المشتريات. ومالبث أن توجه إليها باسكولايت بالكلام قائلا: «ماتت بنيتى.» وقالت المرأة «أجل»، ثم بدأت فجأة تبكى وهىتقول: «من فضلك رمل كناسة، كيلو من السائب.» واتجه باسكولايت إلى ما وراء مائدة البيع، وحرك الجاروف

القديم فى البرميل بضع مرات. وظلت المرأة فى بكائها وهى تغادر الحانوت.

كان الصبى الشاحب ذو الشعر المائل إلى الدكنة، الذى كان يلعب فوق بقايا الجدار منذ قليل، يقف الآن فوق مداس عربتى متطلعا باهتمام إلى لوحة القياده، وراح يحرك، من خلال النافذة المفتوحة، مؤشراليمين ثم مؤشر اليسار. إلا أنه ذعر عندما أحس بى فجأة واقفا وراءه. لكنى أمسكت به، ونظرت إلى وجهه الشاحب المذعور، وتناولت تفاحة من الصناديق المعبأة فوق عربتى، وأهديتها إليه. فتطلع إلى فى دهشة كبيرة عندما تركته. كانت دهشته بالغة حتى أنى اذعرت، فتناولت تفاحة، وتفاحة أخرى، وتفاحات كثيرات رحت أضعها فى جيبه أو أدسها تحت سترته قبل أن أصعد إلى سيارتى وأنطلق.

(ترجمة: مجدى يوسف)

العقوبة

بقلم زيجفريد لنتس

مقدمة:

زيجفريد لينس من ألمع كتاب القصة الطويلة والقصيرة فى ألمانيا فى وقتنا الحاضر. وهو من مواليد بروسيا الشرقية عام ١٩٢٦، عرف الحرب صغيرا وعانى منها ما يظهر فى أعماله الأدبية واضحا جليا. ولم يبدأ فى الدراسة المنتظمة بالجامعة الابعد نهاية حكم النازية فى عام ١٩٤٥ حيث درس فى هامبورج الفلسفة والاداب الانجليزية والألمانية، وعلوم الأدب واللغة وغير ذلك من العلوم الانسانية والفنون المتصلة بالأدب. وبدأ حياته بالكتابة فى الصحف وتناول النقد بصفة خاصة، ثم تحول الى التأليف ونجح نجاحا كبيرا بقصص قصيرة من موطنه، وبمسرحية «زمن الأبرياء». ثم ارتفع نجمه عاليا بعد ظهور روايته الكبيرة «درس الانشاء» فى عام ١٩٦٨ التى اتبعها فى عام ١٩٧٣ برواية «القدوة» التى تدور حول موضوع من صميم حياة الناس فى ألمانيا فى العصر الحاضر هوموضوع الأصول الفكرية والأخلاقية لمسلك الناس أفرادا وجماعات.

لا، لاأريد طعاما ياكريستبنه، لاأريد سوى كأسا من البراندى. تسألين أين هو؟ فى فندقه، لقد أعدته بنفسى الى هناك بعد أن انتهى كل شئ، وكان طبيب المحكمة لدينا قد أعطاه حقنة مهدئة لم تجد نفعاً وظل الرجل المسن يرتعد طوال الطريق وهوجالس فى العربة. ماذا تقولين؟ سيعود بكل تأكيد الى هدوئه، ولكنه فى الغد يعود سيرته الأولى، وأنت تعرفين أباك، فسوف يعترض على الحكم ببراءته وسيأتى الى مكتبى مرة أخرى حاملامعه كشوفا جديدة لاتنتهى من آثامه، وسيستفز النيابة كلها ويحاول اقناعها بأن عليها أن تقيم الدعوى عليه.

الاتهام! هذا هوالشئ الوحيد الذى يعيش من اجله. إنه يريد أن تقام عليه الدعوى وأن يتهموه: لانه تخلف عن تقديم العون، لانه كان متواطئاً، أوبكل بساطة لأنه كان فى الحرب. وأنت تعرفين أنه أصبح فناناً فى هذه الناحية ونجح فى تحويل حياته إلى سلسلة من التقصير الآثم.

والخطة؟ تعنين خطتنا؟ لقد نفذنا الخطة كما وضعناها أولاف وجونتر وأنا. انى لاأستطيع الاستمرار فى الاثقال على زملائى بالاشتغال بآثام الوالد الوهمية لوقت طويل. ولهذا وضعنا الخطة التى وضعناها، وكنا جميعا نعتقد انها خطة جيدة. ثم ان كل شئ سار فى البداية — أرجو أن تعطينى كأساً ثانية من البراندى — سيراً مرضياً تماماً. شكرا.

ليتك رأيته، الوالد، عندما أتى لحضور قضيته! كان متهلل الوجه، يلبس حلة سوداء، ويضع زهرة نجمية فى عروة سترته، تصورى، شئ غريب، كان كعريس، عريس من نوع ردئ، مستعد للرد على كل غمزة!

الشك؟ لا، ياكريستينه، لم يكن يساوره أدنى شك، بل كان يعتقد أن القضية التى أقيمت ضده هى مكافأته على اصراره العنيد على اتهام نفسه. ولم يتبين حتى النهاية ان المحاكمة كانت مجرد محاكمة صورية أردنا بها أن نشفيه نهائيا من مرضه، من اتهاماته لنفسه التى اتخذت صورة مرضية، وأثارت أعصاب الجميع. وأردنا أن نتخلص منه، ولهذا وضعنا الخطة فى المكتب، ولهذا تواعدنا، وشارك أولاف وديتر وجونتر فى اللعبة إكراما لى، وأنت تعرفينهم بطبيعة الحال. كانوا يريدون مساعدتى. ولقد اعترتهم الخيبة التى اعترتنى عندما لاحظوا بشاشة الوالد، ثم عندما تبينوا رضاء المطمئن بعد ذلك وهو يحيى من أعلى الدرج آدم كول.

من هذا؟ رجل من مواليد ماجرابوڤا مثل الوالد، يعرف الوالد، والوالد يعرفه منذ كانا فى سن الشباب. كان كول يعمل فى البريد، وتقدم الآن كشاهد اثبات. تصورى، ان الوالد لم يكتف بالبحث عنه والعثور عليه والإتيان به، بل كان يساعده على التذكر. لقد دبر أمر شاهد الاثبات بنفسه حتى تم له القضية التى أرادها.

تقصدين، أين جرت المحاكمة؟ انها لم تجر فى قاعة المحكمة، بل اخترنا حجرة التحقيق الواسعة بكل بساطة، فلم يلفت النظر انها كانت خالية من الجمهور، ولقد كان الوالد شديد الحماس إلى درجة كان من المحال فيها أن ينقصه شئ. لقد تحققت له قضيته. وليتك رأيت حماسه وهو يتخذ مكانه على مقعد المتهمين، وحماسه الأشد وهو يجيب على أسئلة أولاف عن شخصه! كان أولاف يقوم بدورممثل الاتهام، وكنت أنا أمثل عضو المحكمة، بينما لعب ديتر دور القاضى وجونتردور المحامى المكلف من قبل المحكمة بالدفاع عنه. إن النيابة من أولها إلى آخرها لم يحدث أن شهدت متهماً مثل الوالد.

لقد كان يصبغ كل شئ، كل البيانات، حتى تتحول إلى إتهام له. لا، ياكريستينه، انه لم يكن يكيل الاتهامات لنفسه لأنه كان يهدف من وراء ذلك الى تخفيف الحكم. لقد كان انطباعى منذ اللحظة الاؤلى انه يريد أن يصدر الحكم بادانته. ليتك كنت حاضرة واستمعت إليه وهو يصف تدرجه الوظيفى: قال إن رسالة الدكتوراه كتبها له أحد الزملاء، وانهم فصلوه من جامعة ألبرتينا بكونجسبورج لأنه وهو طالب فى فصل دراسى متقدم أجرى عملية يحظر القانون القيام بها، وانه انما تمكن من الحصول على وظيفة طبيب شرعى لأنه وشى برئيسه. كانت تلك هى البداية التى بدأبها.

أهذه هى الحقيقة؟ نعم، يا كريستينة، إنى أخشى أن تكون هذه هى الحقيقة. فى البداية، عندمابدأ على هذا النحويكيل الاتهامات لنفسه، عندما وقف والتفت حواليه راجيا أن يؤخذ كلامه مأخذ الصدق، تبادلنا النظرات بطبيعة الحال، مسرورين نقول فى أنفسنا: هذه هى الرياح تأتى كما تشتهى السفن. ولكننا ما لبثنا أن تبينا اننا كنا واهمين وأن كل ما اتهم به نفسه يطابق الحقيقة على نحوما. على نحوما: أعنى بذلك يطابق الحقيقة حسب مفهومه الذاتى لها. يا لفرحته وهو يسئ إلى سمعته! يا لتعجله فى عرض أخطائه على المحكمة! كان أولاف إذا تكلم، هز الوالد رأسه أو أتى بحركات استنكار من يده يبين بها انه لايوافق ممثل الاتهام: كان يحس بأن ممثل الاتهام لايفضحه بمافيه الكفاية، ولايؤثمه بالقدر الذى يرضيه. وكان فى بعض الأحيان لايتمالك نفسه، فيهب واقفا، ويأخذ الكلمة ويعزز الاتهام ويقويه ويوسعه ثم يزيد على ذلك فينحى على المحكمة باللائمة. لماذا؟ لأن القضاء لم يوجه اليه الاتهام قبل الآن. وكان يعتقد أن الأسباب التى ذكرها للمحكمة كان المفروض أن تكفى لإقامة الدعوى عليه.

أنت على حق يا كريستينة فى أن قائمة الأخطاء التى حملها الينا كانت تضم أخطاء جسيمة، ولكنها أخطاء عامة تنصب على كثيرين ولهذا لم نأخذها فى اعتبارنا. ما الذى كان يمكننا أن نفعله؟ لقد كان على سبيل المثال يريد أن يدان على أنه كان فى الحرب وكان يقول إنه يستطيع أن يقسم على أن اثنين أو ثلاثة من الجنود، جنود الأعداء، قد قتلوا نتيجة لمشاركته. كيف نقضى فى هذا الأمر؟ أى قانون نطبقه؟ لقد ذهبنا إلى أنه فعل ذلك مضطرا لاطاعة الأوامر. نعم. هذا صحيح. أما هذه المرة فقد اخترنا شيئا ملموسا محدد المعالم، قضية ملموسة محددة المعالم وضعها أمامنا، وأردنا أن نتتبعها لأنه تمكن من أن يأتى فيها بشاهد اثبات. هو آدم كول.

تصورى المنظر: حجرة التحقيق الواسعة، الوالد يجلس فى سعادة وحماس على مقعد المتهمين الذى سحبناه الى الأمام، إلى يمينه آدم كول على مايمكن أن نسميه مقعد الشهود، وفى مواجهتها المحكمة الوهمية. وهنا لابد أن أقول لك أنه لم يجد غضاضة فى أن يرانى أمامه بجانب القاضى. وأنا أيضا أذهب إلى أنه كان مكتفيا بممثل النيابة. وبعد الفراغ من استجوابه عن شخصه، جاء دور الاتهام. وكان الوالد يهز رأسه بقوة معبرا عن موافقته عندما اتهمه أولاف بأنه تعاون مع حكام ذلك العهد، وتطلع إلى آدم كول يحثه على أن يؤكد الاتهام. انتظرى ياكريستينه، اصبرى.

وأشار أولاف الى الأسابيع الأخيرة من الحرب، كان كل شئ قد ضاع، ضاع ضياعا واضحا جليا، ولم يعد أمام الانسان سوى شئ واحد: أن ينجو بنفسه وأن ينقذ من الآخرين من يستطيع — وألا يكون ذلك لحساب الذين تهاوى سلطانهم. كان هؤلاء يطالبون بانتفاضة أخيرة، بمقاومة أخيرة، بتعبئة أخيرة. وكان المفروض أن يكون آدم كول فى هذه التعبئة الأخيرة التى كانوا يسمونها الهجوم الشعبى. ولم يكن آدم كول يريد الانضمام اليها، لأنه لم يقتنع بأنه عندما يغامر فى اللحظة الأخيرة يمكن أن يحقق شيئا. وتصنع المرض حتى لايأخذوه. ماذا أعنى بذلك؟ سأقول: لقد ادعى أن قوة ابصاره تسؤ يوما بعد يوم،

وانه لم يعد يجد صعوبة فى التمييز بين الناس فحسب، بل انه أصبح لايستطيع التعرف عليهم. ولهذا التمس اعفاءه من التعبئة الأخيرة.

وأرسل المتظاهر بالمرض الى الطبيب الشرعى ليتحقق من مرضه. نعم، ياكريستينه، هذا شئ يصح تصديقه، خاصة وأن الوالد كان واحداً من أواخر الأطباء بمنطقتنا، كان الأطباء جميعا قد رحلوا آنذاك ومهما يكن من أمر فقد مثل آدم كول أمام الوالد الذى فحصه وتظاهر بأنه يصدق ما يقوله آدم كول. ولكنه فى الحقيقة فعل ذلك لكى يخلص المتظاهر بالمرض من ريبته. وقال الوالد أمام محكمتنا: لقد أردت بكل بساطة أن أجعله ينعم بالطمأنينة حتى يتيسير لى الدفع به إلى الشرك. نعم؟ لاتفقدى الصبر الى هذا الحد.

عليك أولا أن تتصورى المنظر: آدم كول، شاهد الاثبات، كان يحاول عرض كل شئ فى صورة هينة طيبة، فقال إن الأمور كان يمكن أن تتطور إلى أسوأ مما تطورت اليه، وان المهم هو النهاية، ولقد كانت النهاية طيبة. ولكن المتهم حث الشاهد على الأيهون من الوقائع. كان معنى هذا أن المتهم أخذ يطالب الشاهد بأن يشهد ضده بمافيه الكفاية. وقرر العجوز آدم كول فى حزن أن الوالد أرهقه ارهاقاشديداً: فقد أشعل عود ثقاب أمام عينيه، وجعله يمر من باب منخفض — وهذا اختبار أكيد — ونصب له على اية حال الفخ تلو الفخ، وأخيرا تمكن من الايقاع به: لقد تتبعه وهويتسلم معاشه ورآه يعد النقود. وقال آدم كول أمام محكمتنا: لقد كشف السيد الدكتور فى النهاية فعلتى، وأبلغ عنى، وكان الواجب يقضى عليه ان يتصرف على هذا النحو. وهب الوالد واقفا: كان يمكننى ان أتستر على الشاهد. ولكنى لم أفعل. لقد كشفته وأسلمته لأولى السلطان الذين أرسلوه الى وحدة عقابية وكانوا قبل ذلك قد حكموا عليه بالاعدام. ليتك رأيت يا كريستينه كيف كان المتهم يصحح أقوال الشاهد فى غير صالحه. لقد قال آدم كول مرة بالفعل: إن السيد الدكتورفعل ما كان يمليه عليه واجبه. فأثار ذلك الوالد إثارة شديدة حتى انه أوضح لآدم كول بألفاظ حادة الواجب الأكبر الذى خرج عليه، عندما أدى كالأعمى الواجب المفروض عليه. لا، لم ينته الأمر بالنسبة لآدم كول سريعا، فقد وقعت وحدته فى الأسر، وأمضى هو نفسه أربع سنوات فى معسكر على المحيط المتجمد. ومرض القلب الذى عاد به من هناك ليس من التظاهر بالمرض فى شئ. وأخذ الوالد على نفسه المسئولية فى كل ما عاناه شاهد الاثبات، وأعلن أنهمذنب بناء على ما ورد فى الاتهام، وطالب بأن تحكم المحكمة بادانته وبأن تراعى المحكمة وهى تدينه آثامه الأخرى.

أنت على حق: لقد فاق الوالد كل ممثل للنيابة، وقابل محاولات جونتر فى الدفاع عنه بالغضب بل وقاطعها مراراً بالصياح. انك لم تشهدى من قبل كيف أخذ يدحض حجج الدفاع. واضطرت المحكمة اكثر من مرة إلى لفت نظره وتحذيره. لم تكن العداوة التى كان ينظربها إلى جونتر من حين لآخرعداوة مصطنعة. لا، بالفعل لم تكن كذلك. وأصح كلمة لها: الشراسة. لقد كان يناضل بشراسة من أجل عقوبة مناسبة له، أو لنقل: من أجل عقوبة يعتقد انها حق عليه. وكلما زادت الأمور صعوبة بالنسبة له، وكلما تفاقمت خطورة قضيته، عظم رضاه.

نعم ياكريستينة، وانسحبت لمحكمة للمداولة. وذهبنا الى حجرة جانبية وبدأنا ندخن وننظر إلى الوالد وآدم كول اللذين تقدما نحوالنافذة وهمايتحادثان همساً وكان واضحا ان الوالد يوجه اللوم الى شاهد الاثبات الرئيسى فى قضيته. ولم تكن بنا حاجة إلى المداولة. فقد أعطيناه قضيته، وأسعدناه بذلك أو على الأقل. ظننا أننا أسعدناه بذلك.

والحكم؟ إنك نافذة الصبر مثل الوالد تماما. كذلك هولم يكن قادرا على الصبر وانتظار الحكم. ليتك رأيته وهو يهب واقفاً من كرسيه عندما عادت المحكمة الى الانعقاد، فقد كان شديد الشوق الى الحكم الذى كان يعتقد أنه يستحقه. وانحنى الى الأمام متحفزا وظل محملقا شغوفا إلى أن جلسنا وقام ديتر ليعلن الحكم. لا، لم يكن الحكم مدوناً. كان ديتر قد أثبت بعض العناصر أثناء المحاكمة، واكتفى بذلك. وتطلع الوالد والأمل يغمره إلى آدم كول، ثم ينظر الى ديتر، وبدا عليه انه يوقن أن ذنبه قد استبان نهائياً وأن المحكمة ستقره عليه.

وديترليس مسئولاعما حدث بعد ذلك، بكل تأكيد، فقد بنى الحكم على أسباب مقنعة ولقد دهشت للمدى الذى رجع اليه فى الماضى وهو يسرد حيثياته، فقد صورمرة أخرى الحال فى نهاية الحرب، وأشار الى القوانين الاستثنائية، والحكم العسكرى، وقرر بناء على ذلك ان ادعاء المرض كان فى ذلك الوقت يستوجب العقاب. وأرهف الوالد سمعه، وبدأ يحرك بديه حركات تعبر عن الرفض. واذا لم يكن ديتر قد امتدح تصرف الوالد، فانه صوره على انه تصرف ينبغى على الانسان أن يكون متفهما له. وهنا اقترب الوالد من منصة القاضى واحتج بصوت خفيض. فما رأيك؟ عندما تلا ذلك الحكم بالبراءة،

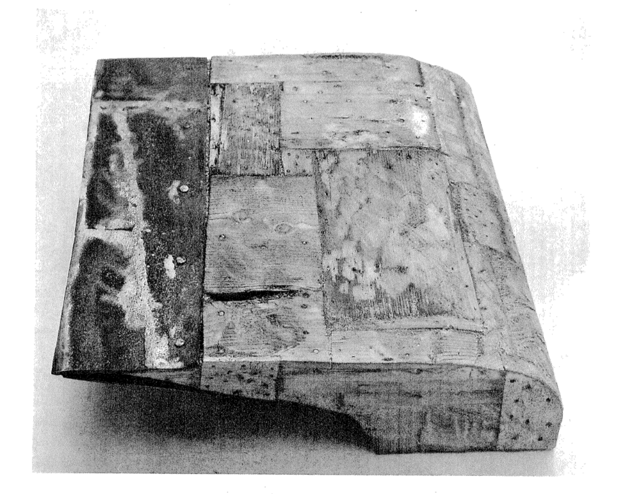
فقد الوالد السيطرة على نفسه — وقد كنت أنت دائمة الاعجاب بثباته — وأمسك بيدى ديتر وتوسل اليه أن يبرر الحكم بالعدل. كان ديتر قد تبين أن الوالد فى ذلك الوقت لم يكن يعى ان ما يفعله يجافى الحق، ولهذا كان على المحكمة ان تنطق بالبراءة لعدم وجود الدليل بطبيعة الحال.

وآدم كول؟ عندما صدر الحكم بالبراءة ذهب فعلا الى الوالد وهنأه. أتعرفين ماذا قال؟ هه، أرأيت يا سيادة الدكتور، لقد كان هذا هو الرأى الذى ذهبت دائما اليه، ويمكننا الان أن نظل أصدقاء. والوالد؟ إنه لم ير يد كول ويبدو أنه لم يسمع حتى تهنئته. وطلب إلى المحكمة أن تعيد صياغة الحكم من جديد. ورأيت كيف كان يتنفس بصعوبة. لقد كان ثائرا ثورة اضطرتنى إلى استدعاء طبيب المحكمة: فأعطاه حقنة مهدئة، ولقد قلت لك إننى أوصلته إلى الفندق بنفسى.

هناك من يدق الجرس؟ لاتفتحى، قد يكون هو، ولعله يأتى بأدلة جديدة ضده. ماذا تقولين؟ وماذا نفعل غير ذلك؟ لابد أن نبرئه. وأنا أخشى — حتى إذا رضى أولاف وديتر وجونتر باعادة التمثيلية كلها مرة أخرى — أخشى، ياكريستينة، ألا نجد فى المرة القادمة أيضا مفرا من أن نحكم ببراءته.

ترجمة : مصطفى ماهر

فرانز برنهارد، نحت رقم ٦، خشب وحديد، ١٩٧٣، معرض بوخهولز، ميونخ



سحر كرة القدم
بحث فى أساطير الحياة اليومية[1]

بقلم إيرمـا إمريش

«لكرة القدم روح»
بيتر هاندكه

تبهر رياضة كرة القدم الملايين. ويطرح السؤال عن أسباب هذه الظاهرة من موقعين، من موقع جمهور المتفرجين، ومن موقع الاداريين وحكام اللعبة. وتبعا لذلك فنحن ازاء مدخلين الى هذه الظاهرة، احدهما يعالجها من وجهة نظر علم النفس الجماعى أو علم الاجتماع الجماعى، والآخر من وجهة نظر علم الاجتماع الوظيفى. وفى كلا المجالين لانكاد نجد مرجعا ما. فحتى الآن لم يطرق البحث إلا ميدان النقد الإيديولوجي[2] الواسع. وليس من المنتظر على المدى القريب أن تقوم ابحاث ميدانية عن سوسيولوجية وسيكولوجية الجماهير فى ملاعب الكرة. فهذا النقص يعود الى طبيعة الجماهير. فتكوين جمهور المتفرجين يتفاوت من مباراة الى أخرى، ثم أن الانتقال من الحالة الفردية الى الحالة الجماهيرية يمثل هنا سلوكا اجتماعيا فى موقف محدد، أى فى موقف استثنائى خاص. والمراقب لسلوك جمهور النظارة فى الملعب، إذا ماأراد ألايثير حوله الانتباه، يصير ذاته جزءا من الجمهور. ومن المشكل أن نستجوب النظارة عقب إنهاء اللعبة عن سلوكهم اثنائها، هذا بجانب صعوبة اختيار عينة نموذجية من الجمهور. فحتى لو اخذنا ألفين من المتفرجين، فلن ينوب هذا العدد عن جمهور يضم ثمانين الفا. فخاصية التجمع الجماهيرى أنه يصهر هؤلاء الثمانين الفا الى وحدة أو كتله، ولانستطيع بدورنا أن نستجوب هذا الكل المجتمع كوحدة.

الاسطورة

لماذا تبهرنا كرة القدم؟ لأن قواعدها واضحة، ولأن ابعاد اللعبة ظاهرة للعيان، فهى توحى بشفافية، لايمكن ان نجدها، بشكل مشابه، فى ميدان العمل أو فى مجال الحياة السياسية على سبيل المثال.

ولأن لغة هذه الرياضة تقتصر على بضعة رموز بسيطة، وتمثل بذلك وسيلة مثالية للاتصال بين الناس.

ولأن وضوح اللعبة وسهولة التعليق عليها، يضع الملايين من المشاهدين فى وضع، يشعرون فيه بأنفسهم كخبراء لهذه اللعبة.

ولأن هذه الخبرة والمعرفة هى حجر الاساس للاتصال بين اناس من طبقات اجتماعية مختلفة.

ولأن هذه اللعبة تسمح للفرد، لفتره ما، بالإندماج والإنصهار فى الجماعة.

ولأن حالة الاندماج الجماهيرى تسمح للأفراد بتفريغ شحناتهم العدائية.

ولأن هذه اللعبة تتطلب الاتصال بين اللاعبين على أرض الملعب وبين الجمهور على المدرجات.

ولأنها تتيح الفرصة للتغلب على الملل، ليس فقط على ملل العمل اليومى، وإنما أيضا على الملل فى وقت الفراغ.

ولأن هذه اللعبه ببساطة جميله فى كثير من الأحيان، لأنها تعدنا باحتمالات غير مرتقبة، ولأنها تفتح المجال للمفاجآت والواقائع المثيرة.

ولأن كل مباراة لكرة القدم حدث لايتكرر، أى أنها تخلق مواقفا قدرية.

ولأنها تتيح الفرصة للتوحد مع فريق بعينه أومع نجم من نجوم الكرة، وبالتالى للتوحد مع جماعة منتصرة أو جماعة منهزمة، وهى فرصة غير متاحة فى عروض الملاهى والكباريهات التجارية المألوفة.

ولأنها تتيح الفرصة للإنطلاق والإستغراق الصاخب، وكذلك للإكتئاب.

ومعنى هذا أن كرة القدم، لكونها أسطورة Mythos، تفتن الناس.

صورة صفحة ٦٣ جرترود دجنهـارد. حارس المرمى





حرترود دجنهارد

الأسطورة «تلغى تعقيدات الأفعال الإنسانية، وتهب هذه الأفعال بساطة الجوهر. الأسطورة تنفى كل دياليكتية، وكل محاولة للذهاب ابعد مماهو مباشروملموس. الأسطورة تنظم عالما دون تناقضات، لأنه عالم دون عمق، عالم ينبسط أمامنا فى جلاء، فهى تقيم وضوحا يسعد الإنسان(٣)».

يرى رولاند بارت Roland Barthes تطابقا يكاد يكون تاما بين الأساطير والايديولوجيات، بينما الأساطير والايديولوجيات فى عرفى أضداد. فالإيديولوجيات أنظمة نظرية متكاملة لتفسير الذات ولتفسير العالم، بينما الأساطير لايمكن أن تكون فى أفضل الحالات أكثر من مقومات جزئية لايديولوجية ما.

إذا ماقارنا بين رياضة كرة القدم وبين مجال العمل اليومى المبرمج والمقنن، ببعده عن الإثارة والعواطف، وبينها وبين ضبابية ميدان السياسة والاقتصاد، وبينها وبين خصوصية وتعالى قطاع الثقافة والفن، فسنرى أن لكرة القدم وظيفة أسطورية. إذ تنقل الينا ذلك «الوضوح المشرح»، الذى هو خلاف ذلك من امتياز السذج والأطفال. كرة القدم هى أسطورة الجماهير فى العصر الحاضر. وإذا ما قسناها بغيرها من الأساطير والرموز، التى طبعت ماض هذا البلد (يقصد المانيا) بطابعها(٤)، فسنرى أن رياضة كرة القدم أسطورة لا ضرر منها.

عقب المباراة النهائية لبطولة أوروبا ببروكسل بين الاتحاد السوفيتى وجمهورية المانيا الاتحادية، أخذ الحماس بجمهور المشجعين الالمان مأخذه، وامتدت موجات الصخب. فكانت تبعة ذلك تعليقات اثارت الدهشة. إذ وصف عدد كبير من صحف المانيا هذا السلوك، بأنه حدث محرج ومؤسف، خاصه وأنه وقع فى بلجيكا. وذهب البعض الى القول بغزو بلجيكا من جديد. هذا بينما علقت الصحف البلجيكية عماجرى بسرور بالغ، فذهبت الى أن مشجعى كرة القدم الألمان قد تصرفوا كغيرهم من عشاق هذه الرياضة فى البلاد الأخرى. واخيرا عرفنا الآن، كما قالت هذه الصحف، ما هوشاغل الالمان، وهوشئ يدعو الى الأطمئنان.

لاصحة فى الادعاء أن كرة القدم ليست إلا امتدادا أو تكرارا لعالم العمل، وبالمثل ليس من الصواب اعتبار كرة القدم، كما هوشائع، شيئا ثانويا جميلا، أى لونا من ألوان اللعب فحسب. بل «من طبيعة كرة القدم، وهذا ينطبق على العاب اخرى كثيرة، أن النظارة، خارج الحلبة، يأخذون اللعبة مأخذ الجد، فاللعب فى نظر المشاهدين هو واقع له تبعاته فى الحياة، تبعاته بالنسبة لشعور الشرف، الذى يعنيه أن نادى المشاهد المفضل يلعب فى الدورى الممتاز، أو شعور ألخزى، الذى يعنيه، أن النادى المفضل يحتل اسفل قائمة الدورى، وأنه لابد وأن يفقد مركزه ويسقط(٥).»

يبدو لى أن أهم ما فى هذه الصياغة هى قول بيترهاندكه P. Handke، بأن كرة القدم هى «واقع». فلو قال أنها هى «الواقع»، لعبر بذلك عن مفهوم أولئك، الذين لايرون فى رياضة كرة القدم شيئا آخر غير وسيلة خلابة من وسائل الرأ سمالية للتمويه والخداع.

خاصية كرة القدم المميزة، ليس هو قربها من عالم العمل، وليس أنها لعب، لا إلزام فيه، وإنما هو جمعها لعدد غفير من الأفراد وتحويلهم، لفترة مؤقتة، الى كتلة جماهيرية. ثم علاقة التبادل بين هذه الكتلة الجماهيرية، أى بين النظارة وبين اللاعبين. فخاصية كرة القدم هى قدرتها على ادماج الافراد فى وحدة (الفرد — الكتله الجماهيرية) ثم قدرتها على خلق الاتصال والتبادل (الكتلة — اللاعبون)، بالإضافة الى عنصر الاثارة الذى تحمله.

ما يخلق الاثارة هو عملية الاندماج والاتصال، بالإضافة الى سير المباراة الفعلى على أرض الملعب. فهذه العمليات تؤثر على اللعبة تأثيرا عميقا. «على الرغم من وجود المتفرجين خارج أرض الملعب، فانهم يشاركون فى اللعبة مثل اللاعبين، الذين يمارسون اللعبة، فالنظارة هنا لاتتابع فى سلبية، كما هو الحال فى المسرح. وانما تستطيع، كما يقول التعبير، أن تبث اللهب فى اللعبة. ومن من النظارة فى المسرح يستطيع أن يدفع هاملت الى الفعل والحسم؟»

الكتلة الجماهيرية

كرة القدم رياضة جاهيرية. ويمارسها فى النوادى فى انحاء العالم عشرون مليونا على وجه التقريب. ويبلغ تعداد اللاعبين فى جمهورية المانيا الاتحادية حوالى مليونا، ينتظمون فى خمسة وثمانين الف فريقاً وقد بلغت نسبة الذين تابعوا المباراة النهائية لبطوله العالم عام ١٩٦٦ بواسطه التليفزيون والراديو ٨٥٪ من سكان المانيا الاتحادية. وتابع ٢٠٥ مليونا من الايطاليين، بواسطة أجهزه الراديو وعلى شاشة التليفزيون، مباراة كأس أوروبا بين نادى بروسيا منشنن جلادباخ ونادى انترنسيونال ميلانو، التى جرت ببرلين فى أول ديسمبر عام ١٩٧١.



جرترود دجهـارد، الفريق المنتصر

ويبلغ تعداد الذين يشاهدون مباريات الدورى الاتحادى فى استادات اللعب فى نهاية كل اسبوع حوالى ١٥٠ ألفا. هذا بينما لم يسجل معرض الفنون الجميلة الخامس بمدينة كاسل عام ١٩٧٢ أكثرمن ٢٢٥ الف زائرا فى خلال مائة يوم.

يعود النقص فى المراجع السوسيولوجية والسيكولوجية عن كرة القدم الى أسباب عدة، ليس أقلها أهمية — وقد يبدو هذا من باب المفارقة — هو أن كرة القدم رياضة جماهيرية. ومعنى هذا بتعبير مبسط، أن عدم وجود نظرية سوسيولوجية للجمهرة يتبعه النقص فى سوسيولوجية كرة القدم. فنحن نتحدث عن المجتمع الجماهيرى، كما نتحدث بنبرة خاصة عن ابحاث وسائل الاعلام الجماهيرى، وعلى الرغم فان تعبير «الجمهرة» لايكاد يلعب دورا ما، مع أنه كان من قبل من التعبيرات الرئيسيه فى علم الاجتماع.

ادخل هذا التعبير جوستاف لوبون Gustav Le Bon باعتباره مفهوما من مفاهيم علم النفس الاجتماعى، ولكن لوبون قام فى نفس الوقت باضفاء صبغة سلبية عليه. «فالجمهرة» فى عرفه تمثل حالة الإستثناء، «باعتبارها من الإمكانيات القبيحة الموجودة فى الإنسان».(٦) فلوبون يقابل المادة غير المشكلة بالنشاط الإنسانى الذى يعطى المادة شكلها، ويقابل المرأة بالرجل، وكتل الجماهير بالزعيم «وهذه ثنائيات خطيرة تنطبع بسهولة فى الاذهان، ولم تروج فقط فى زمن جوستاف لوبون. ثم أن لوبون يوحى للقارئ بأنه لم يعد ينتمى بعد الى «الجمهرة».

وتعود هذه التقسيمات الثنائية من جديد فى اعمال اورتجه جاسيت Ortega y Gasset فى صورة المقابلة بين الصفوة elite والحشد mass، «فالحشد» لايمثل فى عرفه مفهوما سوسيولوجيا. فحالة الجمهرة لاترتبط بطبقة معينة، وانما نصادفها فى كل الطبقات(٧). فالفرد الجماهيرى هو الإنسان العادى الراضى، الذى تنقصه ملكة النقد، هو الإنسان الذى يسعى مباشرة عن طريق الفعل الى تحقيق اهدافه، ولوتطلب الأمر، فانه لايتردد عن استخدام القوة للوصول الى غايته.

كان كارل ماركس هو أول من ادرك دور الجماهير فى تحريك التاريخ. فى «المانيفست الشيوعى» يتحدث ماركس وانجلز مرارا عن الجماهير. ويجمع بين لوبون واورتجه وماركس ادراكهم لحالة الجمهرة كحالة اغتراب وفقدان للذات. ولكن فى حين يؤدى هذا التشخيص بلوبون واورتجه الى تنبوءات متشائمة، يرى كارل ماركس فى انتفاضة الجماهير فرصة التغلب على حاله الاغتراب وفقدان الذات، التى تتسم بها حاله الجمهرة.

فى عرف لوبون وماركس تمثل حالة الجمهرة حالة الاستثناء، بينما هى فى عرف اورتجه الحاله العادية. فالجماهير الثائرة تقابلها الجماهير الراضية.

وقد تحدث سومبرت Sombart، لتوضيح هذا التضاد، عن الجمهرة السيكولوجية والجمهرة السوسيولوجية، بينما تحدث جايجر Geiger عن الجمهرة الحاضرة والجمهرة الممكنة.

هذا بينما وجها دى مان De Mann وريزمان Riesmann، فى وقت لاحق، المناقشة الى عملية الجمهرة وتكوين الكتل الجماهيرية. ففى دراسات ريزمان يبدو نمط الانسان فى العصر الحاضر هو الانسان الذى «تقوده قوى خارجية»، كما يتحدث بوجه خاص عن «الجمهرة الخائفة» التى تحكمها وسائل الاعلام الجماهيرية. وربما تعتبر «الجمهرة الخائفة» افضل من تعبيره «الجمهرة الوحيدة» "lonely mass"، الذى يعنون به مؤلفه.

«فالجمهرة» هنا لاتعنى مجموعة أو طبقة أو فئة معينة، وانما تصف **سلوكا اجتماعيا** فى موقف اجتماعى مادى محدد. ونرى الياس كانيتى Elias Canetti، مثله فى ذلك مثل ماركس، يواجه مفهومى الجمهرة والسلطة بعضهما ببعض، ولو أن كانيتى يحلل بواسطة نظام معرفى خاص به، مختلف تمام الإختلاف عن ماركس. ولأول مرة وبدقة متناهية يبرز كانيتى العناصر المتوارثة السحيقة للجمهرة فى العصر الحاضرة. «فجماهير الاحتفال» Festmassen هى فى تعريفه «تعداد من الناس وكميات كبيرة من المنتجات، يجتمع هذا التعداد للتمتع بها سويا، فى حالة من الابتهاج والانفعال الشديد»(٨) كذلك يتحدث كانيتى عن «جماهير التحريض» Hetzmassen وفى حالة الذعر عن «جماهير الهرب» Fluchtmassen. فحشد المتفرجين فى ملاعب كرة القدم هو جمهرة احتفال وجمهرة تحريض فى نفس الوقت. فالجمهرة هنا تريد التمتع كجمهرة الاحتفال وتريد أحيانا القتل كجمهرة التحريض. فالنداء المتكرر «قاتل! قاتل!» الذى يردد اذا ما هاجم الخصم لاعبا من فريق الجمهور بخشونه أو اصابه باصابةما، هذا النداء يحتاج الى وضعه موضع التحليل النفسى. وليس من النادر بعد انتهاء مباراة من المباريات أن يلزم الأمر تدخل البوليس لحماية حكم المباراة أو اللاعبين، وعادة لحماية فريق الخصم من هوجاء الجمهرة الثائرة.

ترتكز فتنة كرة القدم على الاتصال بين الممثلين وبين الجمهور. ويكفل استاد متوسط الحجم هذه الصلة. ونذكر هنا فريق ف س كايزرزلوترن 1. FC Kaisers-lautern باعتباره نمطا لفريق محلى، يستطيع، اذا ما الهبه حماس الجمهور، أن يحقق انجازات رائعة على أرض ملعبه الخاص، انجازات لايستطيع أن يحققها فى المباريات التالية فى استاد غريب عليه، حتى ولو كان مستوى الخصم اضعف من مستواه.

وليس نادرا أن يؤثر عدد المتفرجين على مستوى المباريات. فالمباريات الاختبارية بدون جمهور ترتفع فى الاحوال الاستثنائيه فقط لتصل الى مستوى جيد وتتسم بالاثارة. فاللاعبون على أرض الملعب يحتاجون الى المتفرجين فوق المدرجات. ولهذا السبب يتجه المسؤولون عن كرة القدم فى انجلترا الى الحفاظ على اسعار الدخول منخفضة. أما وأن نتخيل أن وسائل الاعلام تستطيع القيام بوظيفة الجمهور فى الاستاد، فهذا التخيل مازال حتى الآن وهما. بهذا تفقد كرة القدم جاذبيتها، وتصير عرضا تليفزيونيا فحسب. وربما اقتضى الأمر يوما ما أن يؤجر التليفزيون المتفرجين ليقوموا بدور المصفقين والمشجعين. وهذا تطور يتكهن به اورز فيدمر Urs Widmer. وإذا انساق اتحاد كرة القدم الى هذا التيار، فسيعنى هذا انتهاء رياضة كرة القدم للمحترفين فى وقت قريب. حينئذ ستسد مباريات كرة القدم لبضعة سنين، بطريقه أو اخرى، ثغرات برامج التليفزيون، ثم تختفى يوما ما كغيرها من البرامج الاستعراضية الأخرى. ستختفى، من الناحية الشكلية، بناءا على اختبارات الارسال التى ستبين انقطاع الجمهور عنها، على أنها ستختفى فى الحقيقة، لأنها قد سلبت الجوهر، لأن عرى الصلة والوحدة بين المتفرجين واللاعبين قد انهارت. وبالفعل تحمل الآن كرة القدم للمحترفين العديد من ملامح الاستعراضات. ولكن قوة الجاذبية لهذه الرياضة تكمن فى جوانب متعددة. وهى لهذا تفوق ألوان العروض واسكتشهات الفكاهة الشعبية التى تسير حسب خطة موضوعة، قدجربت مرات من قبل. واذا اقتصرت كرة القدم على ذلك، فانه من المحتم أن تفقد مغزاها.

عناصر الاستعراضات، والتجارة، والعمل، التى تدخل فى رياضة القدم، هى نتيجة لواقع ولنظام اقتصادى معين، بينما عناصر اللعب عامة والتبارى والصراع خاصة هى من رموز الأسطورة. فالعرض التجارى Showgeschäft ونظام تقسيم العمل هى ملامح اساسية لواقعنا الحاضر. على أنها وحدها لاتستطيع أن تعطى هذا الحاضر صورته، فالمسأله تتعلق هنا بعلاقة القديم المتخلف عن ماض بعيد بالمعاصر. فالأساطير ليست فقط من مقومات حقبة محددة من حضارة الماضى. إذ هى فى نفس الوقت جزء من واقعنا، هى عنصر تاريخى من عناصر الحاضر، وليست مجرد موضوعات للبحوث التاريخية وبحوث ماقبل التاريخ بهدف فهم الماضى(٩).

فرياضة كرة القدم، اذا لم تخدعنا كل الظواهر، قد اخذت وظيفة المسرح. فهى شكل من أشكال المسرح المعاصر، وليست فقط مسرحا للطبقات الدنيا، كما يريد — أن يوحى لنا — مفهوم مسبق تردده الالسن — كرة القدم هى مسرح أدوار، يشبه مسرح الاغريق القدماء.

النقد

تتميز مقالات جرهارد ڤيناى G. Vinnai عن سوسيولوجية كرة القدم بوضوحها الملفت. فهى تقابل عالم الرياضة السليم بعالم الايديولوجية السليم، وذلك فى ثبات، يبدأ من اختيار العناوين، «رياضه كرة القدم كايديولوجية» و«الرياضة فى المجتمع الطبقى» ثم الإهداء «الى الرفاق لاعبى الكرة» حتى الخطأ المطبعى الجميل فى عنوان كتاب د. ريزمان «الطبقة الوحيدة» (بدلا من «الجمهور الوحيد»).

فالنظرية الاجتماعية النقدية، التى يتمثل بأعلامها الكاتب، تبدو هنا فى طور الانحلال، وهذا ما تبينه نتائج تحاليل ڤيناى والشكل الذى يقدم به هذه النتائج بوجه خاص. إذ نفتقد هنا الدقه فى استخدام المفاهيم والحساسية فى استعمال اللغة. الرياضه — كما يقول — «تثبت فى الاعماق . . . مبدأ الواقع لمجتمع، يستغل نظامه الاقتصادى الضارى الارواح والاجساد . . . ويغرى الناس بمبدأ الرأسماليه ومنطقها العقلى . . . ولايكتفى هذا الجنون الاجتماعى بزرع بذرة الوعى الكاذب . . .» ويذهب الكاتب بعيدا الى القول: «الرياضة تخلق نمط الانسان، الذى يقوم بحمايه الحكام المتسلطين»(١٠).

هذه الجمل مقتبسة من الكلمات المطبوعة على الغلاف الخارجى لكتاب ڤيناى. وهذا النص من تأليف المؤلف، إما جزئيا أو بالكامل، كما تبين اى مقارنه لغوية مع محتوى الكتاب. واذا كنا ننقد اجهزة الاعلام لاستغلالها للرياضة، فلايمكن أن نتغاضى عن مثل هذا النص الاعلامى على غلاف كتاب، قدنشرته دارللنشر معروفة بجديتها.

يتطلع ڤيناى الى أن يقدم أبحاثاً أولية عن سوسيولوجيه كرة القدم بمساعدة المفاهيم الماركسية، ولكن لو قسنا ڤيناى بمقاييسه، فسنجد أن حججه واهية لا تحتمل الاختبار. فهوينجح فى تصوير كرة القدم كشبح مرعب وينجح فى توجيه الاتهام الى هذه الرياضة، إذ إنها تحول دون تحول وقت الفراغ الى وقت يمارس الانسان الكادح فيه حريته. وحتى لوأخذنا بهذه النظرية، فلسنا نعرف السبب، فى أن كرة القدم وحدها، دون غيرها من انواع الرياضة، تستطيع ربط عواطف الجماهير، هذه العواطف التى يفتقدها ڤيناى فى الكفاح السياسى. ففى إطار نظرية مركسية لايمكن أن تكون كرة القدم أكثر من بديل وظيفى لمايفتقده الانسان. ونظرة واحدة نلقيها على فرنسا تبين ذلك، ففى فرنسا تلعب الرياضة عامة وكرة القدم خاصة دورا جانبيا جدا بالنسبه لألمانيا الإتحادية.

أما التعريض باتحاد كرة القدم بألمانيا الاتحادية، وتصوير هذا الاتحاد فى صورة المارد، من نقد يهدف الى الممارسة السياسية، فليس هو فى الواقع بسلوك سياسى. إذ أن هذا النقد يتعرض بهذا للعوارض فقط ولايصيب جوهر المشكلة، مشكلة «الاقتصاد الضارى المعربد». واذا غضضنا الطرف عن ذلك، فان النقد الايديولوجى هو جزء من النقد الاجتماعى الشامل. فى عرف نقاد الرياضة أن وظيفة الرياضة تكمن فى كونها وسيلة لصرف الجماهير عن حاجاتهم الاصيلة. وتشمل أوجه النقد الى كرة القدم أربع نقاط: أنها تكرر عالم العمل، أنها تفقد العفوية والمبادرة، وتطغى عليها عناصر الكم، ثم إن اللاعبين دمى، يمكن استبدال كل منهم بآخر.

«المطلوب من لاعبى الكرة أن يحولوا مركز الوعى، ليصبح جزءا من جهاز فنى . . . أمام الآف المشاهدين. على المدرجات يقدم اثنان وعشرون مصارعا تمارين وحركات مقررة، تشابه تلك الحركات التى يأتيها الناس أثناء أداء عملهم. أما اختلاف المضمون بين مايحدث فى الاستاد وبين مايحدث أثناء العمل فلايعتبر جوهريا . . .»(١١)

وأيا كان المقصود بتعبير «مركز وعى اللاعبين»، فالمؤلف هنايجانبه الصواب. فالنظرية الأساسية للنقد الايديولوجى، وهو أن كرة القدم ليسة إلا تكرارا لعالم العمل، لايمكن التعويل عليها، إلا اذا كانت درايتنا بعالم العمل أو بكرة القدم أو بكليهما معا واهية. فلو كان العمل الروتينى اليومى يسير على ذلك المنهج المتغيير المثير، الذى تسير عليه كرة القدم، لما كان للشكوى من طبيعة العمل فى النظام الرسمالى من موضع.

ويرتبط اللوم الثانى الموجه الى كرة القدم باللوم الأول. ومضمونه أن اللعب المبرمج programmiert يأتى على العفوية والفورية — فى السابع من اكتوبر عام ١٩٧٢ لعب فريق اوفن باخ Offenbach وفريق فرانكفورت اينترخت Frankfurter Eintracht مباراة على ملعب بيبر بيرج Bieberer Berg، ولعب فريق فرانكفورت بتفوق واضح، وبالفعل حسب التوقع كانت النتيجه قبل انتهاء المباراة بخمس دقائق هدفين لهدف واحد، لصالح فرانكفورت (احرزهما اللاعب يورجن جربوفسكى). على أنه خلال دقيقتين فقط انقلب ذلك النصر الأكيد الى هزيمة.

بواسطة «حماس الجمهور، الذى استطاع أن يدفع اللاعبين الى حالة تشبه حالة الحلم»، كافح فريق اوفنباخ واستطاع فى اللخطة الاخيرة أن يحرز هدفين بواسطة متوسط الهجوم كوستده. كان هذا — بلا شك — شيئا غير مبرمج، وانما كان «نصرا جميلا، ونصرا للحماس»، كما قال مدرب الفريق لورانت عن حق. من قبل، عام ١٩٥٩، تغلب فريق فرانكفورت اينترخت على فريق اوفنباخ فى المباراة النهائية لبطولة المانيا، وفى نفس الاستاد عام ١٩٧١ ادى انتصار فريق فرانكفورت الى فقدان فريق اوفنباخ لمركزه فى الدورى الاتحادى، فنصر فريق اوفنباخ المشار اليه هو بلغة الاسطورة فعل انتقام. وقد عنونت صحيفة فرانكفورت الجمينه Frankfurter Allgemeine Zeitung مقالها عن هذه المباراة بعبارة: «المعجزات الصغيره هى أيضا من مكونات اللعبة». والواقع أن هذا النصر الذى حققه لاعبو اوفنباخ لم يكن الأول من نوعه.

فى هذا الإطار يدخل النقد الثالث الموجه الى كرة القدم. ففى كرة القدم، كما يقول النقد الاديولوجى تغلب سيطرة الكم. هذا النقد له مايبرره اذا وجه الى الرياضة عامة، على انه لاينطبق على كرة القدم دون حدود. فنوعية مباريات كرة القدم لاتتوقف اوتوماتيكيا على مقدار الاصابات، التى يحرزها اللاعبون. كذلك يثبت تعداد الجمهور أن وضع الفرق المتبارية فى قائمة الدورى لايحدد مقدار اهتمام الجمهور بالمباريات.

ففى المباراة التى احرز بها نادى براون اشفيج Braun-schweig بطولة المانيا، لم تكن جميع مقاعد الاستاد مشغولة بالكامل. ولكن حين يلعب نادى شالكه Schalke أو نادى كايزرزلوتن Kaiserslautern أو اوفنباخ، فغالبا ماتباع جميع تذاكر الدخول، حتى فى الاحوال

التى لاتحتل فيها هذه النوادى مكان الصدارة فى قائمة الدورى.

أما النقد الرابع الذى يوجه النقد الايديولوجى الى كرة القدم فيقول: اللاعبون بمثابة آدميين صناعيين، يمكن استبدال كل منهم بالآخر. ولكن هل امكن شغل مكان اللاعبين لوبوده وفان هارين بعد تركهم نادى «شلكه» وانتقالهم الى «استراسبورج»؟ فى الواقع أن النقص المستمر منذ سنوات فى لاعبى هجوم الجناح الاكفاء، لم يمكن من شغل هذين المكانين بطريقة مرضية. والاحرى أنه من الصعب استبدال لاعب بآخر، لاكما يدعى النقد.

الحكم

وكما كان الأمر فى الماضى، فمازال النظام والسلطة يمثلها فى عالم الكرة فردان، هما: الحكم والادارى. وحتى الآن لم يمسها النقاش إلامسا طفيفا. فئة من النقاد لاتعير «الحكم» اهتماما، لانها لاتجد فى وظيفة «الحكم» ما يدلل على الإنحلال الحضارى الذى تبحث عن مظاهره. وفئة اخرى تعتبر الحكم وظيفة ثانوية، إذ من الصعب أن توضح به طرق الاستغلال الرأسمالى.

وبالرغم، فالحكم يلعب دورا رئيسيا، وفيما يبدو لى دورا وخيم العواقب. فالحكم يجسم السلطة المستبدة فى الملعب، لاالسلطة الوظيفية. فهو يتخذ دائما قرارات نهائية. فلو احتسب الحكم كرة تبعد عن المرمى مترا، لو احتسبها اصابة، فستعتبر فى جميع الاحوال اصابة. والاعتراض غيرممكن من ناحية المبدأ. قد تبدو لهذه القاعدة وجاهتها. فلايمكن أن يكون مغزى كرة القدم، أن تعقد بعد هذه المباراة أوتلك جلسة مفاوضات حول المائدة الخضراء. ولكن هذه السلطة المخولة للحكم محاطة بمجموعة من القواعد تحكم على اللاعب أن يصبح مجرد آلة صماء تستقبل الاحكام التى يصدرها الحكم. فان اعترض على قرار ما، فهو يعرض نفسه للانذار، «للورقه الصفراء» التى يلوح بها الحكم. وفى حالة التكرار، قد يلوح الحكم «بالورقه الحمراء»، ويخرج اللاعب من الملعب، ويتبع ذلك حرمانه من اللعب لفتره تتراوح بين أربعه وثمانيه أسابيع وحرمانه من جزء من دخله. وإن تجاسر اللاعب، ورمى الحكم بغبائه، فستكون التبعة طرد اللاعب فورا من الملعب. هذه الحساسيه غريبة للغاية، إذ أن نفس اللاعب، لابد وأن يهاجم خصمه فى الملعب بعنف شديد أو يصيبه بجرح قبل أن يوجه اليه انذار الحكم.

فالحكام لايرون أن وظيفتهم الرئيسيه هى حمايه اللاعبين بعضهم من بعض، وإنما حمايه انفسهم من هجوم اللاعبين.

الادارى

بتأسيس كرة القدم للمحترفين وضعت فى نفس الوقت الأسس القوية للفساد المستشرى فى كرة القدم بألمانيا الاتحادية، والذى كان أخيرا موضع التنديد الصارخ. فقد أعطيت التصاريح لنوادى، يشرف عليها اداريون بصفة شرفية، دون الالتفات الى كفاءة الفنيين، وميولهم، وتبعياتهم، وتصرفاتهم المالية. فقد افسح الطريق لاحتراف اللاعبين والمدربين، دون الاداريين والحكام، مما مهد لألوان من السطحية والادعائية فى ميدان كرة القدم فى المانيا. ونتيجه ذلك حتى الآن هو الفساد. واعتقد أن الفساد ليس النتيجة الطبيعية أو المنطقيه للاحتراف، وانماهو التعبير عن ازمة اتحاد كرة القدم الالمانى وتكوينه، وهو نتيجة للنقص فى تعميم الاحتراف فى رياضة كرة القدم عامة. أما تكوين لجنه للمحترفين فى اطار لجنة الكرة الاتحادية، كما تقرر بالفعل، فلن يساعد كثيرا على حل الازمة، فالعلاج هنا ينصب على الاعراض، لتجنب معالجة الأسباب الدفينة. وكان الأجدر فصل الاحتراف عن الهواية. فى هذه الحالة تصبح نوادى كرة القدم حقيقه ما افترض انها: مؤسسات تجارية فى اطار النظام الاقتصاوى القائم، تسير وفق قواعد هذا النظام، وليست لعبة غالية الثمن لهذا المجتمع، يعولها هذا المجتمع من أمواله، ويحرفها ويفسدها الاداريون.

الاداريون اناس مثاليون، وفى بعض الاحوال المتطرفه متعصبون، لايحملون مسئوليه ما. فهم يكرسون أنفسهم لشئ ما بدافع المثالية. فهم جميعا يريدون، كمايبدو، الأفضل، يريدون صالح مدينتهم، أو صالح جنوب المانيامثلا أو صالح منطقه الرور، أو يستهدفون استخدام الكرة، كما هو الحال فى برلين، لاسباب سياسية. فى هذه الاحوال يكاد يكون النقد بمثابه خيانه البلد.

وفى العادة يمارس الاداريون اعمالهم بصورة شرفية، وهم بالتالى بعيدون عن سيطرة جهاز القضاء الرسمى. فهم يراهنون على اللاعبين، الذين يُشترون بأموال النادى. واذا ماخانهم الحظ فى صفقه من الصفقات، فانهم يمدون ايديهم من جديد الى صندوق النادى. ويقولون، بمنطقهم الرائع، أنه لافرق بين ان تذهب المكافئات الى ايد

لاعبيهم أو الى ايدى لاعبى الخصم. المهم هو انتصار الفريق الذى يشرفون عليه، المهم هو «شرف» النادى، و «شرف» كل مواطن فى بلد هذا النادى.

الفضيحة

واذا وقع الاداريون فى المحظور واكتشفت الاعيبهم، فانهم يحرمون، لسنوات أم نهائيا، من تقلد اى منصب فى نادى من النوادى. وبكلمات آخرى، انهم يصبحون شهداء وهم على قيد الحياة، وعادة يتطلع اليهم الناس فى الخفاء أو فى العلن باعجاب، كرجال مضحون شجعان، وكل ماحدث مرجعه سوء الحظ. على أنه من الطبيعى أن تستغل خبراتهم، ولذلك نجدهم كثيرا ما يلعبون دور الاعيان أو الذوات القدماء فى نواديهم السابقة.

واعتقد أنه على المدى المتوسط وربما على المدى الطويل، أن فضيحه كرة القدم الأخيره ستساعد هذه الرياضة. فمن خلال هذه الفضيحة اتضحت الجوانب البنائية الضعيفه لكرة القدم فى ألمانيا فالفضيحة اجبرت الإداريين على إعادة التفكير فى شكل اتحاد كرة القدم، الذى يحمل سمات قرون ماضية اكثر من سمات ازمنة قادمه. من خلال الفضيحة اتضح للرأى العام أن اللاعبين كغيرهم «عمال»، مضطرون لبيع قوتهم العاملة من أجل تأمين حياتهم. وكان للفضيحة الفضل فى لفت الانظار الى هذه الرياضه، التى تستحق — نظرا لدورها — الاهتمام من الوجهة الاقتصادية والسوسيولوجية، والاجتماعية النفسية.

فالفضيحة ربطت بين كرة القدم وبين الرأى العام، وبين كرة القدم والمجتمع وبين كرة القدم والعلوم الاجتماعية. بمعنى آخر أن للفضيحة وظيفة تطهيرية. لقد تحطم عالم الكرة السليم. واقترب الواقع الاجتماعى وواقع كرة القدم، بعد ابعاد الاوهام عنه. إن اكتشاف الفساد لم يؤد فقط الى رفع الغشاء الوهمى عن هذه الرياضه، وانما أيضا الى معرفه الواقع، الذى يحمل فى طياته الفساد.

والى حد ما يعتبر الاداريون مسؤولون عن محاولة وضع كرة القدم خارج نطاق الواقع الاجتماعى. هذه المحاولة تعكس حنين هذا المجتمع الى اللامعقول، والى الاسطورة، وهما شيئان مختلفان وإن اتفقا فى الكثير.

إن التطلع الى مباراة مثيرة وجميلة من مباريات كرة القدم، حلم يمكن الاستغناء عنه، اذا قسنا هذا التطلع بما يحتاج اليه هذا المجتمع من اصلاح. ولكن فى نفس الوقت كرة القدم هى الفرصة الوحيدة للعديد من الناس للاتصال بالجماليات. ربما كانت مباريات كرة القدم من الكماليات التى لابد منها للإنسان، كمايقول اورتجه جاسيت

١) هذا المقال يمثل دراسه مبدئية لكتاب سيصدر عام ١٩٧٤ بدارنشر سوركمب بفرانكفورت Suhrkamp Verlag. والمقال يتطرق بوجه خاص الى تجربة كرة القدم فى الغرب، وموقعها من النظام الاجتماعى الاقتصادى.

٢) النقد الايديولوجى Ideologiekritik، والمقصودبه عامه هو نقد وتحليل الافكار والتصورات والمؤسسات المسيطرة والشائعة فى اطار نظام اقتصادى واجتماعى معين، والتى تخدم استمرار بقاء هذا النظام وتقوم بوظيفة تمويهية.

٣) Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt 1970, S. 131/132. رولاند بارت: «اساطير الحياة اليومية».

٤) الاشارة هناخاصه الى تجربة الحكم النازى والايديولوجية التى ارتكزت عليها وما ادت اليه من كوارث.

٥) Peter Handke: Die Welt in Fußball, Frankfurt 1972, S. 138/136. هاندكه: «العالم فى كرة القدم» فى كتاب: «انا اسكن البرج العاجى» صفحه ١٣٨ و ١٣٦.

٦) Peter R. Hofstätter, Gruppendynamik, Kritik der Massenpsychologie, Hamburg 1957, S. 9. هوف اشتيتر «نقدسيكولوجية الجماهير».

٧) José Ortega Gasset, Der Aufstand der Massen , Hamburg 1956. اورتجه جاسيت: انتفاضة الجماهير.

٨) Elias Canetti, Die gespaltene Zukunft, München 1972, S. 87. الياس كانيتى: المستقبل المنقسم.

٩) للإطلاع على ماوصل اليه النقاش فى هذا الباب أنظر مايلى:
Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), ,,Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption“, München 1971.
Gerd Brand: Gesellschaft und persönliche Geschichte, Die mythische Sinngebung sozialer Prozesse. Stuttgart 1972.
اما فى فرنسا فالميل هناك واضح الى النظر الى كل شئ على انه اسطورة. قارن رولاند بارت.
Roland Barthes: Le Mythe aujourd’hui, in: ,,Esprit“ (4/1971).

١٠) Gerhard Vinnai: Fußballsport als Ideologie, Frankfurt 1970. (كرة القدم كايديولوجية)
derselbe: (Hg.), Sport in der Klassengesellschaft, Frankfurt 1972. (الرياضة فى المجتمع الطبقى).

١١) انظر Gerhard Vinnai ، المرجع السابق ذكرة — ص ٢٠.

فكرة الاسلام الانسانية ونظرته الى الفن

بقلم حسين أمين

الاسلام دعوة منبثقة من واقع خلجات الانسانية، وفكرة تنتمي الى فصيلة الاديان العالمية التي لاتختص بقومية معينة اومنطقة جغرافية خاصة اوتتأثر بفئة او طبقة محددة، وقد دل القرآن الكريم على هذا بقوله: (وما ارسلناك الأ رحمة للعالمين)، وكذلك قول النبي محمد: (بعثت الى الناس كافة)(١).

وواقع الاسلام يطابق هذه الفكرة، ذلك انه دين لم يقتصر على ابناء العربية وان ظهربين العرب وفي جزيرتهم، ولكنه شمل اقساما كبيرة من قارتي آسيا وافريقيا وحتى اوربا، واحتضنته شعوب مختلفة وفئات متباينة. والسر في هذا على مانعتقد ان نظرة الاسلام الى البشرية نظرة شاملة وواسعة لاتختص بلون او طبقة أوجنس، والشواهد في الاسلام على ذلك كثيرة منها:

ان الاله الذى دعا اليه الاسلام هو اله كل البشر، لا اله العرب فقط، كما هو سائد في الديانة اليهودية، ثم ان تشريعاته لاتختص بفئة معينة بل تشمل كل الناس في الامور الدينية كالصوم والصلاة والحج والزكاة، اوالامور الشخصية كالزواج والطلاق والبيوع والارث وغيرها من القضايا الحياتية، هذا الى ان لغة القرآن موجهة الى الناس كافة، جاء في القرآن الكريم: (يا ايها الناس انا خلقناكم من ذكر وانثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، ان اكرمكم عند الله اتقاكم) فهذه الآية تدل بوضوح ان نظرة الاسلام الى البشر مستمدة من مبدأ المساواة والعدل وعدم التفريق بين جنس وآخر، وقد اكد الحديث هذا الامر، قال النبي محمد: (ليس لعربي فضل على اعجمي الأ بالتقوى) وكان من نتائج هذه المواقف ان المسلمين متساوون في الحقوق والواجبات وانه لاتمييز بينهم في القضاء وغيره من الامور التي تتصل بتطبيق الحقوق والواجبات، فحينما يحدث نزاع بين شخصين، فان القاضي الاسلامي يجلبهما الى ساحة القضاء ويقفان على قدم المساواة مهما اختلفت منزلتهما.

ان الاسلام لم يعترف بتكوينات الدولة الجنسية ولا العنصرية ولاالطبقية، لقد وجد في ذلك تحديدا ينافي عالميته وشموله كفكرة سامية تستهدف الخير للانسانية، فسما عن جميع تلك الاعتبارات الجاهلية والفردية، ورفع درجة الجماعة الانسانية الى فكرة نبيلة شاملة يعتنقها الناس عن ايمان ورضا، وان تكون تلك الفكرة هي الوحدة المشتركة بينهم والروح السامية فيهم، فغرس روح الاخوة في نفوس المسلمين وجعلها المظهر المميز للمسلمين، وقررها بالنص القرآني: (انما المؤمنون اخوة) كما قررها الرسول محمد بقوله: (المسلم اخو المسلم) وبذلك سادت الاخوة الانسانية من اجل اعلاء المثل الكريمة، وبذلك ذابت الروح القبلية وانمحت الاعتبارات الشخصية والطبقية، وصار المسلم ينظر الى زميله المسلم انه اخوه في العقيدة والحياة والمصير مهما كان لونه اوقوميته، وبهذه الروح العالية نجح الاسلام في تكوين الامة القائمة على وحدة الاخوة والتي تنهج سبيل السلام الخير.

ان الاسلام يدعو الى الحرية ويعتبرها من اسمى مكتسبات الانسانية، فهوكما قررنا لايفرق بين الطبقات والعناصر والفئات، فهو يقر ويد عوالى عتق العبيد واطلاقهم الى رحاب الحرية المطلقة، كما ان الاسلام كفكرة انسانية يقر الحرية الدينية للناس في اعتقادهم وانه لايكرههم على الدخول فيه بوسيلة من وسائل الاكراه، وهذا يطابق النص القرآني: (لا اكراه في الدين) (فذكر، انما أنت مذكر، لست عليهم بمسيطر).

والحرب حالة بلا شك مؤلمة ومدمرة للانسانية ولكنها في الاسلام ضرورة عندما تكون لاستعادة حق مغتصب واسترجاع كرامة مهدورة، او الدفاع عن تراب الامة وسيادتها وفكرتها أو رد اعتداء يقع على الوطن، جاء في القرآن الكريم: (أذن للذين يقاتلون بانهم ظلموا وان الله على نصرهم لقدير، الذين اخرجوا من ديارهم بغير حق) وكذلك قوله: (وقاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلونكم ولا تعتدوا ان الله لايحب المعتدين).

هذا وان السلام في مبادئ الاسلام اعمق من ان يكون مجرد رغبة يدعو الى تحقيقها في الحياة، انما هو اصل في عقيدته وعنصر من عناصر تربيته، وهدف يعمق الاحساس به في ضمير الفرد وفي واقع المجتمع وفي بناء الامة. ان الفكرة الاسلامية تعتبر الحياة وحدة انسانية غايتها التعارف والتعاون بين الجميع، لاصراعا بين الطبقات ولاحربا بين الشعوب ولا عداوة بين الاجناس، وقد نص القرآن:

(يا ايها الناس انا خلقناكم من ذكر وانثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا ان اكرمكم عند الله اتقاكم).

وقد حقق الاسلام كفكرة حضارية، تقرير حق الانسان في الحياة والاعتراف بكرامته وحريته، فالانسان في نظر الاسلام مخلوق كريم وكائن ممتاز، ويهدف الاسلام الى تحقيق هذه الكرامة للانسان في واقع الحياة، للانسان بوصفه انسانا، بصرف النظر عن دينه وجنسه ولونه ووطنه، فمنحه حق الحياة الحرة الكريمة، ففرض لكل جاهل ان يتعلم، ولكل محتاج ان يعان، ولكل مريض ان يداوى، ولكل خائف أن يؤمن، وصان عرضه وماله ومسكنه، وحرم دمه أن يسفك، وحريته أن يعتدى عليها، واكد حرمة الدم البشرى (ولاتقتلوا النفس التي حرم الله الأ بالحق) وعظم من حرمة النفس البشرية واعتبر النفوس كلها وحدة، من اعتدى على احداها فكأنما اعتدى عليها جميعا، لانه اعتدى على حق الحياة، ومن عمل خيرا فكأنما عمل الخير للانسانية باسرها، (انه من قتل نفسا بغيرنفس اوفساد في الارض فكأنما قتل الناس جميعا ومن احياها فكأنما أحيا الناس جميعا).

ان الاسلام دين حضارى واوضح دليل على ذلك ما المحنا اليه سابقا من انه قام على النزعة الانسانية التى لاتفرق بين الالوان والاجناس والطبقات، فدين هذا اساسه الحضارى لايمكن ان ينظر الى الفنون الا نظرة حضارية.

والاسلام منذ بزوغه عني بالفن الجميل فوجه الاذهان الى فكرة الجمال والزينة وما يحققان للانسان من منافع مادية وروحية، جاء في القرآن الكريم: (والانعام خلقها لكم، فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون، وتحمل أثقالكم الى بلد لم تكونوا بالغيه الا بشق الانفس) ان هذه في الحقيقة للفتة جديرة بالاهتمام من الاسلام نحو الفن ولها مغزاها العظيم، فالعناية بالفن خير وسيلة لتهذيب الذوق. واذا كنا نعني بتثقيف العقل حتى ندرك حب الحق، ونعني بتهذيب الخلق حتى نصل الى حب الخير، فينبغي ان نعني كذلك بتهذيب الذوق حتى نصل الى حب الجمال.

والاسلام كدين حضارى فتح الاذهان الى اهمية الفن في الحياة، ودعا دعوة صريحة الى التوسل بوسائل الزينة والجمال لأنها من مستلزمات الحياة الحضرية (يابني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد) كما سعى الاسلام الى تربية الذوق الفني عند الناس، ودعاهم الى رؤية مظاهر الجمال وما انتجته يد الانسان الفنان المبدع، وكان الخلفاء والامراء الموسورون المسلمون في مختلف عصور التاريخ الاسلامي يتسابقون الى انشاء المساجد والمدارس ودور العلم والقصور بهندستها المدهشة وزخارفها المتقنة واشكالها الجميلة، كما ظهرت اعمال رائعة من تحف معدنية وفن نحت بديع وحفر على الخشب بلغ حد الروعة في الاتقان وصناعة راقية للخزف ونسيج لايضاهيه نسيج من قماش وسجاجيد وابسطة، وقد بلغ الفنان المسلم درجة الابداع، ومتاحف العالم شرقا وغربا زاخرة بروائع الاعمال وهي بلاشك تعبر عن جودة العمل الفني النابعة من فكر حضارى اصيل مستمد من عقيدة المجتمع وروحيته الحضارية.

اما التصوير في شتى اشكاله فان القرآن الكريم لم يتعرض اليه، والقاعدة العامة ان ما سكت عنه القرآن جاز عمله، اذ لم يكن منه ضرر للمجتمع الانساني، والواقع ان الاسلام انما حارب الوثنية وما يتصل بها من صور وتماثيل لم يكن الغرض منها العداء للفنون ولكن القضاء على الوثنية التي هي دين متخلف وغير حضارى. وشواهد التاريخ تشير الى ان النبي محمد والخلفاء من بعده تعاملوا بالدراهم الفارسية والدنانير البيزنطية وكانت تلك النقود تزدان بصور الملوك والاباطرة، ولوكان هناك شيء من التحريم ماأقرالنبي محمد ولا خلفاؤه من بعده تلك النقود او استعمالها.

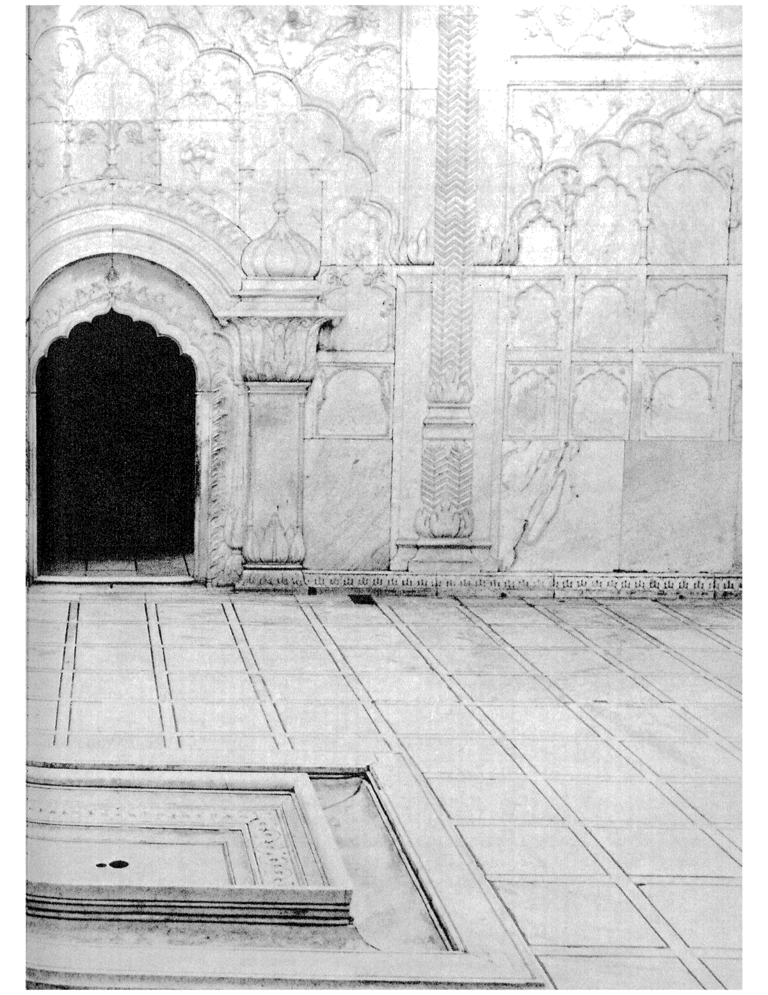
وعني المسلمون بالغناء، وخير ما يقرأ به القرآن هو الترتيل (ورتل القرآن ترتيلا) والترتيل لغة التأنق والانسجام، وقد بدأ الغناء في العصور الاسلامية الاولى في اراض الحجاز وانطلق من افواه اعلام المغنين والمغنيات امثال طويس وابن مسجح وعزة الميلا وجميلة حتى بلغ اصداؤه قصر الخلافة في دمشق ولقيت الموسيقى في الدولة الاموية التشجيع والترحيب غيرمقتصرة على مجالس الخلفاء بل عمت منازل الاشراف والنبلاء وغيرهم من الاعيان.

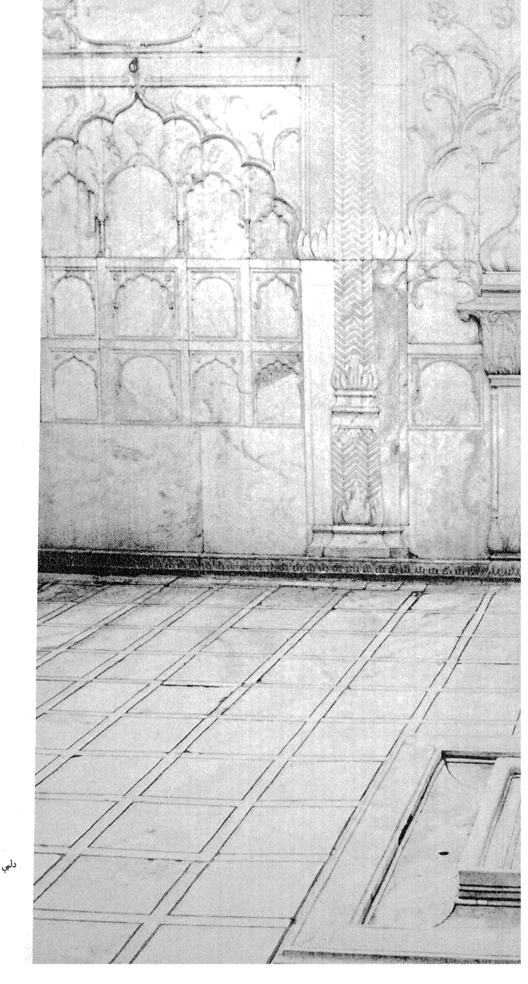
ان ما اشيع على الالسن من نظرة غير واقعية للاسلام ازاء الفن يمكن ان يكون مصدرها احد امرين: —

أ — الجهل بتاريخ الاسلام

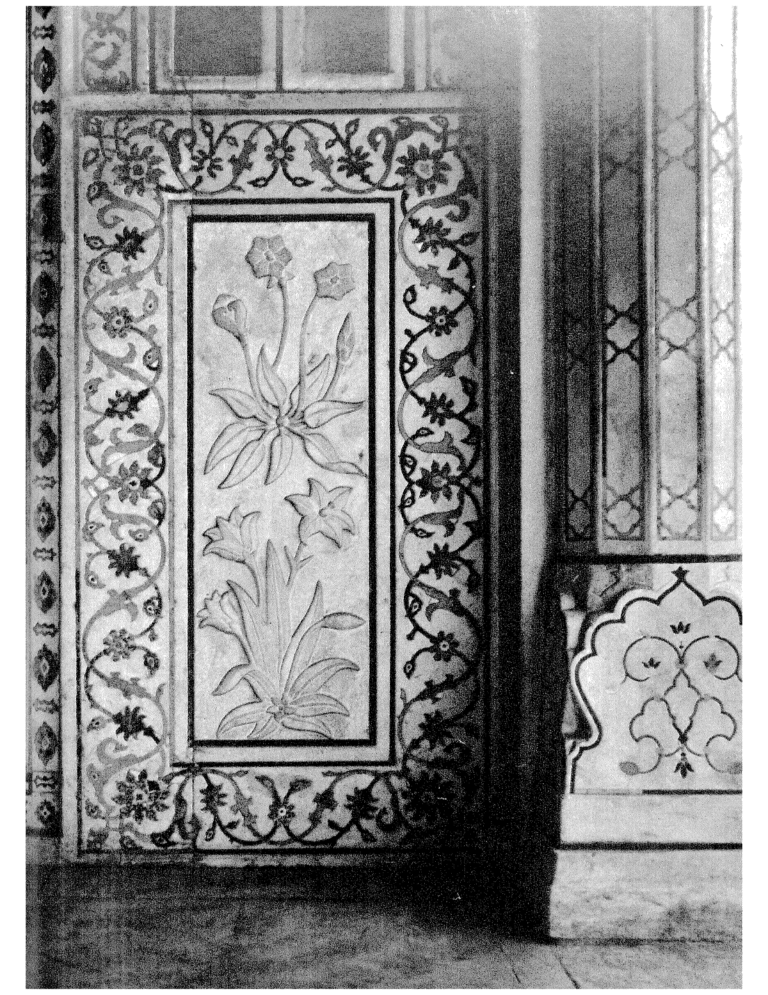
ب — الدعاة المغرضون وفيهم عدد من مستشرقي القرن ١٩ المتعصبين، فقد اشاع هؤلاء هذه الفكرة بين الناس لاغراض معلومة.

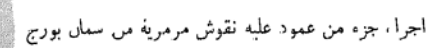
وختاما فانني أرى ان الدين الاسلامي دين حضارى يقوم على اساس الوحدة الانسانية ورفع مكانتها والحفاظ على نوعية العنصر البشرى، وان يتمتع هذا الكائن بكل ما في هذا الكون من خيرات وان يتمتع بالجمال الذى منبعه الفن الجميل ومصدره يد الانسان المبدعة.





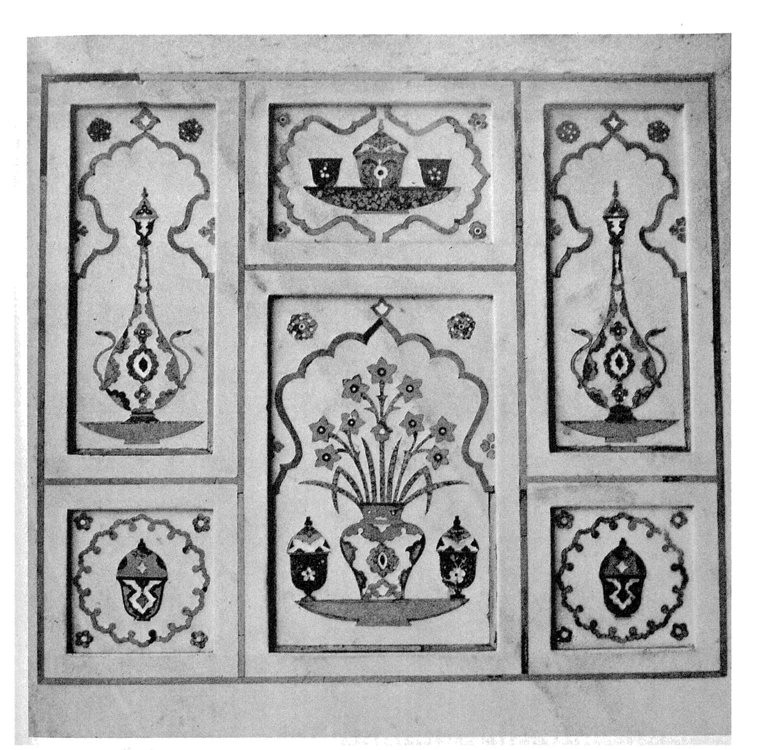
دلهي، فناء جامع اللؤلؤة. تصوير فرانكو شيانتي



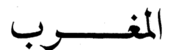


اجرا، جزء من عمود عليه نقوش مرمرية من سمان بورج

◁ فتحبور ـ سيكرى أعمدة وابدة بمنزل السلطانة التركية



اجرا، واجهة مطعمة بأحجار الزينة فى مقبرة اعتماد الدولة



بقلم مانويل توماس

MANUEL THOMAS (MAROKKO)

DER SAUMPFAD

Den einzigen Saumpfad
schwemmte ein einziger Regen hinweg, Hassan.
Sei froh:
Niemand findet die Zelte des Stammes,
der seine Toten verschleiert
mit Teppichen.

Die Stürme der Wüste trieben
in den Atlas die Minarette
als Pfeile, Hassan, sei froh:
Du kannst Leitern anstellen
an Allahs Saumpfad.

GESPRÄCH DER HÄNDLER

1

Bei Allahs Ankunft
verkaufe ich die Sure
von der Regenzeit,
wie du verkaufst Wolle
meiner Schafe und Kinder.

Bei Allahs Ankunft
verkaufe ich alles an trockenen Früchten,
damit der Prophet
umlege dem Herrn eine Kette
aus blutig gefärbtem Wollstrang
mit Nüssen und Nüssen.

2

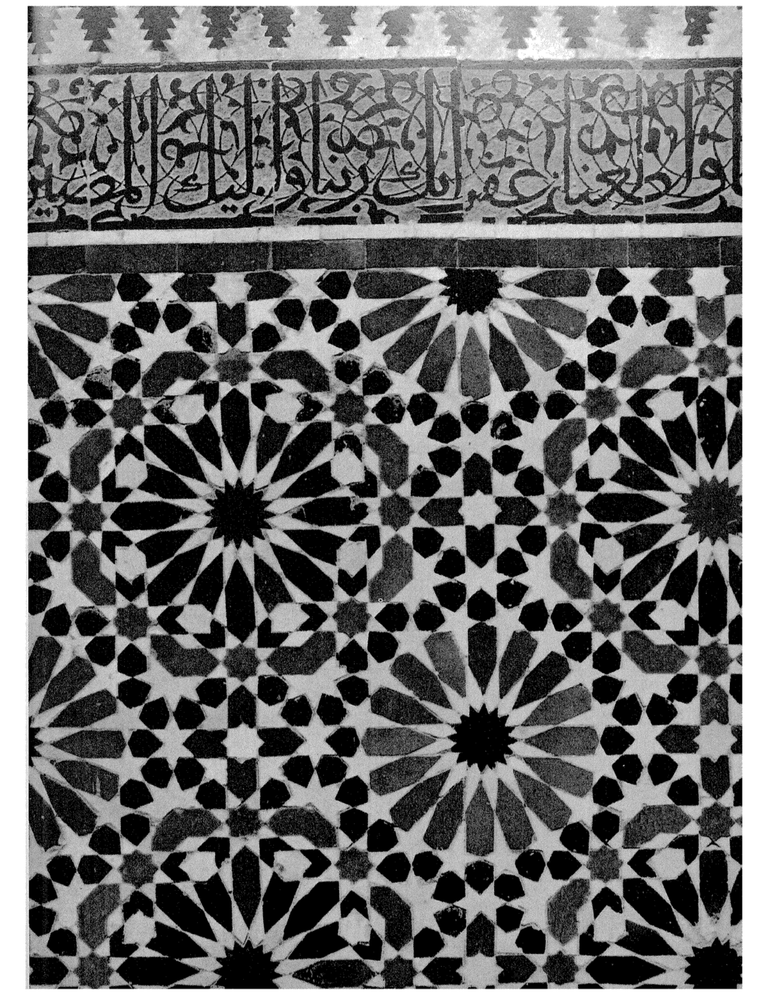
Aus den seidenen Fäden der Mutter,
der toten,
hat seine Tochter
der Fremden den Gürtel gestickt.
Auf den Bauch der Fremden,
dort, wo sie, wie ein verbotenes Bild,
an den Seiten die Arme stützt
mit den gelben Händen,
auf diesen Bauch muss man
den Gürtel sticken,
nur mit einer Nadel.

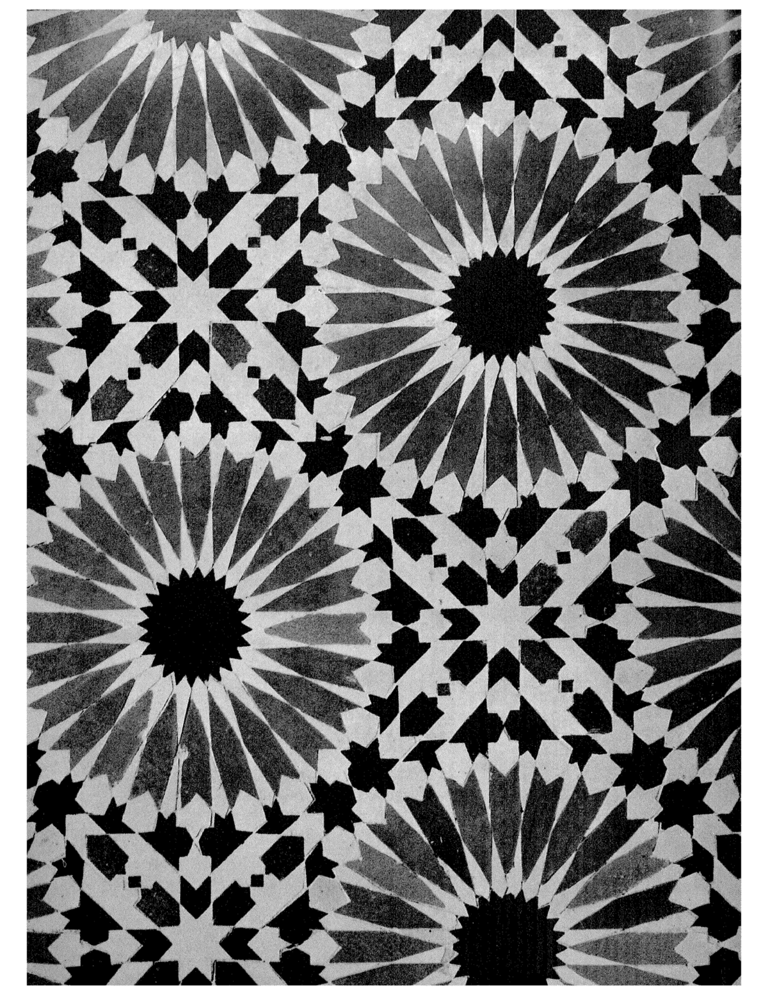
DAS ENDE DER ALTSTADT VON FES

Wo die Steine,
angeatmet, angeatmet,
ihre Sprache verloren,
wo das Haus,
geschunden, zerdrückt,
seine Decke abwarf:
In einer Mulde,
vergessen von
Wasser und Blatt,
in einer weissen Mulde,
entdeckt und verscharrt
von rostigen Hufen,
werden wir wohnen,
bauen ein Dach
aus den Händen von Toten
und pflanzen Blumen
auf Zungen von Kindern.

* أضرحة لأولياء الطريقة السعدية ، مراكش، سيراميك وموزائيك (خزفيات وفسيفساء) لها طابع الارابيسك وبعلوها افريز مخطوطي من البلاط الزجاجي. ◁

** رواق السعديين فى جامع القرويين، سيراميك وموزائيك (خزف وفسيفساء). القرن السادس عشر





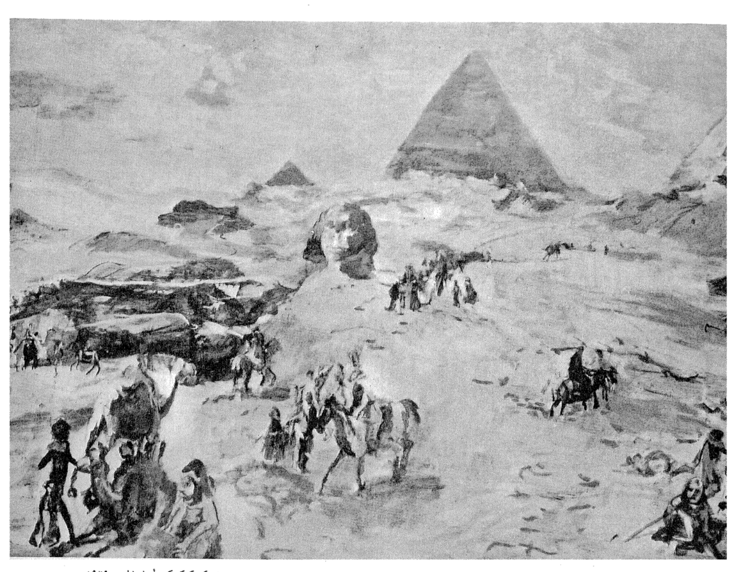


اوسكر كوكشكه، استانبول، ١٩٦٨

لوحات اوسكار كوكشكه الشرقية Oskar Kokoschka's Bilder aus dem Orient

رسم فنان «التعبيرية» الألمانية الكبير كوكشكا لوحه الشرقية بين عامي ١٩٢٨ و١٩٣٠ زار الفنان شمال افريقيا عام ١٩٢٨، ثم مصر وآسيا الصغرى وفلسطين عام ١٩٣٠. ورحل الى استانبول عام ١٩٢٩ ثم عام ١٩٦٨

بلغ كوكشكه نهاية مراحل تطوره الفني مبكراً، فمنحاه فى التصوير لم يتغير منذ عام ١٩٢٨. واتجه فى السنين التالية الى إظهار الموضوع المصور عن طريق الألوان الزاهية، فاللون يتحدث مباشرة الى العين الناظرة، وموضوعاته عبارة عن مشاهد نابضة من الحياة المعاشة. ومن الواضح من لوح كوكشكه الانطباع العميق الذى تركته و نفسه مناظر الشرق



اوسكر كوكشكه، أهرام الجيزة، ١٩٢٩



اوسکر کوکشکه، عربیتان، ۱۹۲۸



اوسکر کوکشکه، مربوط، سیدی احمد تیجانی، ۱۹۲۸

ich war mein
eigener Vorfahre
tot
Hyäne befrachtet mit Amuletten
er ist ein Wirbelsturm
der die Sahara richtet über deine Zornesausbrüche
oder wir sind hier gegenwärtig
für einen seltsamen Streit
tot
Kadaver auf der Suche nach anderen
von woher habe ich dich ererbt
schlaff
kraftlos
die Welt
ist sie fest
tot

ich habe ein Komplott geschmiedet gegen mein Gedächtnis
kann sein dass ich es leer finde
rostig
in den Taschen eines Landstreichers
ich werde mich losreissen von seinem Papp
ich werde diesem einzelnen Kinde folgen
das niemals eintritt
den Tod verfertigt mit
trocknen Eidechsen
eines Tages werde ich das Auge misshandeln das das Meer verbirgt
ausgenommen den sprudelnden Mischtrank
er wird mir den Prozess machen mit Winkelzügen
ich tauche kurz auf die
Stirn den Blasen zugekehrt
Bild formend in der Redensart der Pulsader wo
das Wasser ganz und gar rollt
ich schuppe mein Fieber weg
und blank der Morde
erkläre ich mich durch Sextanten und Kinnhaken
ich setze mich ausserhalb
meiner Haut
um mich zu betrachten
erlaubt dass ich mich in die Fremde schicke
mich aufrichte
zerbrochen
man nennt die Ziffern
die ich im Ei vermehre
wälze mich
wasserdicht
die Kopfseite hat mir der Gärtner geheiligt
ich stelle andernorts die
weite Lichtung auf
andernorts schlag ich mich mit Schläfrigkeit herum
lege mich nackt auf ein Fensterglas
und ein Maul aus Holz erhängt mich
hier ende ich
ein König bleibt aufrecht
erhaben
ich fege die Tische
und spucke auf die Apokalypse aus Angst zu ersticken
Kröte weniger blind
ich durchschreite mein Herz
das Leid
ist wie ein Blutgeschwür

ich werde keinen Vogel beschreiben der zusammenbricht
Feuer fängt
bin ich jemals weiter gereist als an den versprochenen Ort und
die Hände draussen vor ihren Körpern lebendig
kein Fleisch das weiss keineswegs
eine Mitte zu verdecken
die ich umschiffe
ich werde mich befreien
vom Zehntel den mein Schmerz unterschiebt
ein unheilvoller Tag vergeht schneller als
sein Lärm
und mein Schatten ist immer wie ein Ölfleck
meine Toten
ich habe sie gesehen
gelebt sogar
lasst sie die Steine aufs neue erfinden
schütteln
die Erde
wenn sie teilhaben sagt nicht was die Alten sagen
sie
schwingen sich nicht wieder in ihre Gegenwart
sie kommen nicht nieder mit Phantomen
da sie nun einmal
hin- und hergehen
die Nacht zusammendrehend
zu zerreissen die Taue eines Schiffes
das bereit ist mein Leben zu verdoppeln

tot
eigensinnige Hyäne
es bist du der mich herausfordert
herbeiruft
der aufhört meine leichtfertigen Zweifel auszugraben
muss ich dich denn
bekämpfen
dich totschlagen
dein Behagen widert mich an
tot
Hyäne wohlbekannt den
Mundarten aus denen ich komme
ich verstehe zu meisseln
dein Profil schärfer zu fassen
tot
schwarze Hyäne
aber wie dich wegzustossen
ich kann dich nicht einmal
in die Heimat zurückbringen
ich ohne Land
ohne Dach
tot
stinkende Hyäne
ich erbreche dich
ganz
ich werde dich ausliefern verdorben an deine Ungewissheiten
du warst ganz Kohlenglut
und der Sand zerstob wie eine Handvoll Salz
er hat mich erwarten müssen
bei deinen Zornesausbrüchen
tot war ich unschuldig
die Luft wollte mich

الايقاع الموسيقى وقرض الشعر

نموذج عربى

بقلم هارالد فوكه

كان قدماء العرب يسودهم الاعتقاد بان اغانيهم الشعرية تطورت طلائعها عن «الحداء»، تلك الاغاني القصيرة الموجزة التى تنشد لتسيير الابل. وتحاول احدى الاساطير، التى نقلت باشكال مختلفة، ايضاح اغاني الحداء هذه مستندة الى ما روى عن بطل قبيله مضر بن نزار بانه (او احد عبيده) جرحت يده فبدأ يصرخ «يا يداه! يا يداه!»، واثر سماعها هذا الصراخ تجمعت ابله المتشتته وبدأت بالمسير حثيثا الى الامام، وهكذا نشأ عن هذا النظم البسيط بلحنه البدائي وزن «الرجز»(١). وطبعا لا يعتبر العلم الان مثل هذه الر وايات حقائق يستند اليها(٢)، غير أنها على كل حال تحملنا على الاستنتاج بان العرب، منذ عصرهم الكلاسيكي، اعتبروا الاغاني التى تساق بها الابل قديمة جداً.

وحتى الان ينشد البدو مربو الابل والفلاحون في واحات شبه الجزيرة العربية عندما يرغبون في الحث بالمسير الوئيد لجمالهم. وفي مرتفعات اليمن تساق الابل بعبارات تقال همساً(٣). وادين بالشكر العميق لاحد كبار المتبحرين بشؤون الموسيقي العربية الشعبية السيد عبد الله على زامل الذى تحفنى بنصوص والحان ثلاث من اغاني الحداء الخاصة بمنطقة نجد. ان زامل الذى يعود اصله الى «القسيم» ويسكن الرياض حالياً، كان قد عاصر في صباه الحملات الحربية للملك الراحل عبد العزيز ابن سعود. وقد كتب لى نصوص الاغاني الثلاثة وتلاها امامى ثم انشدها(٤)، فاتاحت لى الفرصة للتوصل الى التاييد المنشود لملاحظات الكونت كارلو لاندبرك(٥)، بان العرب القاطنين في شبه الجزيرة العربية لا يدركون وزن شعر اغانيهم الا عندما ينشدوه. فعند تلاوة نصوص الاغاني يضعون حروف العلة في نهايات بعض الكلمات مما يعتبر من مقتضيات ضرورة الوزن الموسيقي والقافية في حين انها من الناحية اللغوية ملحقات تؤثر على المغزى(٦). وعند كتابتي للنصوص بالحروف اللاتينية راعيت اللفظ كما هو في الغناء ووضعت الاشارات (الخطوط المائلة) على المقاطع المنبرة.

وفيما يلى اغنية تنشد لحمل الابل على الاسراع في خطاها نحو الامام:

يا حلومسرى القمرا   على النظا   يا   عياده
على خطـاة الحمـرا   اللي   تكسب   شداده

ya-a ḥé-lu más-ral-gám-râ
‘a-a-lán-ni-ẓâ ya‘-yâ - dâh
‘a - a - lâ ḫa - ṭât al - ḥa’- ám - râ
a - al - lí ti - kúb iš - dâ - dâh

(ما احلى الاسراء في ضوء القمر)
(على ظهور الابل ياجملى عياد)
(على ابـل بنيـة اصيلـــة)
(التى بخطاها تدفع بالسرج الى الامام)

يقابل الايقاع الموسيقي وزن «الرجز»، ونهاية الشطر الثاني للبيت الاول «يا عياده» التى يكنيها زامل بانها نداء الى جمل اسمه «عياد» تذكرنا في وقع كلماتها بالنداء «يا يداه» في اسطورة يد مضر المجروحة. وعند الغناء يزداد التشديد على آخر حرف علة للشطر ليصبح لفظه مطولا الى ان ينقطع الصوت فجأة ويختفي، وهكذا تنشأ قافية معبرة بصورة فريدة تبدو بالنسبة للحداء وكانها خاصة بالخطي تلائم الى حد بعيد وبصورة ممتازة طريقة سير الابل. وغالباً ما سمعت في اليمن اغان ذات نفس الاصالة الايقاعية.

ادرج فيما يلى انشودة وصفها زامل بانها «لحن قديم من نجد»، اما الشاعر الذى نظم ابياتها فغير معروف غير انها لا تزال منتشرة بين حداة الابل في اواسط الجزيرة العربية وتغنى عند الخبب ولا تستهدف الاسراع بسير الابل حثيثاً الى الامام بل حملها على المحافظة في خببها على وتيرة واحدة متجانسة وعدم الانطلاق بتهور.

وردوهن هيت واخطاه الدليله
والموارد غير هيت امقضبات
واهنى الترف منسوع الجديله
ما ضواه الليل دون امغـرزات

wá - ri - dű - hin hí - ti wáẖ - ṭa - hâ de - lí - le
wál - me - wâ - rid ŕê - ri hít im - gáẓ - za - bâ - ti
wâ ha - ní - yet tár - fi mán - su - ʻál - ğe - dí - le
û má ḍa - wâh al - lên im - ṛar - ri - źâ - ti

(ارادوا سقي (النوق) في مورد هيت غير ان)
(الدليل ظل الطريق.   )
(والابار الاخرى باستثناء هيت محتلة (من قبل العدو)
(آه من نشوة هذا الجمال بجدائله المتدلية)
(لم يدركه الليل قبل وصوله امغرزات)

ان الاسماء «هيت» و«امغرزات» تؤدى بنا الى ضواحي مدينة الرياض(٧). كان المفروض ان تورد الابل من بئر هيت غير ان الدليل اخطأ الطريق وكانت الآبار الاخرى في ضواحي الرياض قد احتلها العدو. وهنا تعقب القفزة الفكرية التى تعتبر نموذجية بالنسبة للشعر العربي: ما اجمل هذه الفتاة! وما نستطيع استنتاجه فقط هو انتماء المنشد الى كتيبة هجانه تبغي — منطقة من الصحراء — محاصرة واحة الرياض، في حين لا يشار بوضوح الى ما سيحدث للفتاة ليلا. ان الشعر العربي لا يصف موضوعه كما هو عليه بطبيعته اى بالطريقة التى تتبعها الملاحم الالمانية، بل يقتصر على بعض الخطوط العريضة التى تكفي لتوقظ في مخيلة السامع العربي صورة كاملة(٨). ويعتقد ان اللحن قديم جداً غير ان كلمات الاغنية نظمت خلال العشريات الاولى لهذا القرن حسب ما اخبرني به زامل(٩).

والايقاع يدرك هدفه المقصود في التوتر العاطفي، اذ تتعاقب بانتظام المقاطع الغنائية المنبره والمطولة والمقاطع القصيرة غير المنبره. ان هذه الانشودة لا تقع ضمن التنسيق المتبع عادة في نظم الشعر العربي. وتجدر الاشارة الى حرف العطف (و) الذى جاء حشواً في بداية الشطر الاخير عندما انشد زامل القصيدة مستعملا حرف العطف هذا مطلعاً موسيقياً. ولكن يؤثر الحادى بغنائه على الابل التى تعدو خببا، عليه اولا ان ينسق غناءه مع وقع خطاها، والافضل في هذه الحالة البدء بمقطع منبر. ان المطلع الموسيقي للشطر الاخير يؤدى الى الحدس ان زامل اعتبر ايقاع هذه الانشودة حريا بان يكون نوعاً من النظم التصاعدى للشعر(١٠). وفيما يلى انشودة لابل تعدو:

يا راكب اللى بعيد الخد يطونه
حراير من ضرايب جيش ابن ثاني
من الثميله ديار الشوق يمسنـــه
ان روحن بالوصايف جول غزلاني

ya - a râ - ki - bil - lí be - ʻi - dál - ẖa - di yaṭ - win - neh
ḥa - a - râ - yi - re min ḍa - râ - yib ğéš i - ben tâ - nî
e min at - te - mi - lé di - yâr aš - šo - gi yim - sin - neh
win ráw - wa - ḥan bál - we - sâ - yif ğô - li ṛiz - lâ - nî

(يا ايها الراكب في الصحراء الشاسعة، تقطعها ممتطياً ابل من سلالة ابل ابن ثاني. من موقع الماء تصل مساء ديار الشوق عندما تهب مندفعة كقطيع الغزلان).

ان «ديار الشوق» هي المكان الذى يقطنه الحبيب، وكلمة «جيش» تعنى باللهجة العامية لسكان نجد، نقلا عن زامل، جمال الركوب(١١)، وجيش ابن ثاني نوع اصيل من جمال عمان(١٢). لقد ورد هذان البيتان في دراسات الشيخ عبد الله ابن خميس حول الاشعار الشعبية في شبه الجزيرة العربية غير انها وردت هناك باعتبارها النصف الاول لانشودة قوامها اربعة ابيات(١٣).

في هذه الانشودة الخاصة بابل تعدو، يطغي الايقاع الموسيقي للحن على النص. ويشدد فيها دائما على المقاطع التى تعتبر طويلة بالنسبة لاوزان الشعر العربي وقلما يشدد على تلك المقاطع التى تبرز الحركة الصوتية للنص عند القائه. انه ايقاع متميز يسترعي الانتباه، بالامكان شموله بوزن «المجتث» الذى يقع مع «السريع» و«الخفيف» ضمن زمرة الاوزان السريعة للشعر العربي(١٤)، ولا يعتبر هذا غريبا بالنسبة لانشودة خاصة بالعدو.

وقد حاول كوتهولد فايل Gothold Weil في كتابه «اسس ونظام الاشعار العربية القديمة» القاء ضوء على الحيرة في التكهنات الخاصة بماهية فن القريض العربي(١٥)، اذ توفق في تفسيراته لتعاليم الشاعر العربي الكبير خليل، غير ان دراسات «فايل» هذه تستند مع الاسف الى تحليلات نظرية صرفة للعناصر الايقاعية للغة. وينبغي ان لا ننسى ما سبق ذكره حول ما توصل اليه الكونت لاندبرك بان المغنيين في الجزيرة العربية، حتى في يومنا هذا، لا يستوعبون اوزان شعرهم بصورة صحيحة دائما الا عند القاء قصائدهم غناء، اذ ان هذه الحقيقة تؤدى الى تفهم اكثر للمراحل القديمة للشعر العربي(١٦)، وحتى بالنسبة لقدماء العرب، فقد كان الشعر والغناء متمم احدهما للآخر.

ويظهر بان الموسيقي العربية قبل الاسلام وفي صدر الاسلام — كما هي الحال بالنسبة للموسيقي الاغريقية القديمة — يصعب علينا اعادة ضبط انغامها والحانها، وقد بقيت بعض التقاليد محتفظاً بها في الاغاني الشعبية لشبه الجزيرة

العربية، غير ان الاغاني الشعبية للبدو وفلاحي الواحات في بلاد العرب مهددة اليوم بالزوال لان دور الاذاعة اصبحت تبث الموسيقى العربية الحديثة موصلة اياها حتى الى الواحات النائية، لذا فمن المستحسن جداً أن يقوم بعض العرب السعوديون من خبراء وعارفي الموسيقى والاشعار الشعبية في بلادهم، بالتعاون مع العلماء الغربيين، بمحاولة لجمع الاغاني القديمة(١٧). وقد قام كل من الشيخ عبد الله خميس وصديقي عبد الله على زامل باعمال اولية قيمة في هذا الصدد(١٨).

هل تدعي اغاني الهجانة في نجد حتى الآن باغاني الحداء كما كان يطلق عليها في العصور العربية القديمة؟ ان الشيخ عبد الله خميس ينعت اغاني الفرسان فقط بالحداء، وفي كتابه حول الاشعار العربية الشعبية يطلق على اغاني راكبي الجمال «هجيني» كنية الى كلمة تستعمل في نجد لراكبي الجمال(١٩). غير ان زامل يرد على ذلك بشدة(٢٠) مبينا ان اغاني الحداء موجودة حتى اليوم في نجد غير انها لا تنشد الا في مناسبات معينة: كسفر قافلة ابل محملة احمالا ثقيلة او عند رحيل عشيرة من البدو من موقع الى آخر بحثا عن مراع جديدة او عند عودة الجمال من المرعي الى موارد المياه. ومن جهة اخرى فان زامل يطلق ايضاً على اغاني الهجان التي ينشدها اثناء العدو السريع او حملات الغزو «هجيني». فهل هنالك فروق ملموسة بين كلا هذين النوعين ام ان «هجيني» هي الكلمة الشائعة اليوم بين البدو في نجد لتلك الاغاني التي كان قدماء العرب يطلقون عليها «الحداء»؟ هذا ما لا استطيع الفصل فيه وعلى كل حال فان وقع اغاني «الهجيني» على الجمال هو نفس وقع اغاني «الحداء» في العصور العربية القديمة وهذا ما اتفق عليه الشيخ عبد الله خميس وزامل.

وقد وصف خميس هذا التاثير بكل جلاء: «ان هذا الغناء يلهب الجمال فيسودها نوع من نشوة غريبة، ولو لم اصادف ذلك بنفسي لكثرة ركوبي الجمال لما صدقته. والامر كما يلي: الركوب ليلا يتعب الراكبين فيبدأ النصف الاعلى لاجسامهم بالتأرجح على ظهور الحيوانات وتتبعثر مجموعة الراكبين وتزداد المسافة بينهم، وهنا يرفع احدهم صوته ويبدأ بالغناء ثم يعقبه ثان وثالث وهنا نرى كيف ان الجمال المنتشرة هنا وهناك تبدأ بالتجمع سائرة نحو الغناء متجهة باعناقها اليه شاء ذلك الراكب ام ابي حتى يتملك الراكب شعور بانه محمول على ظهر سفينة يدفع بها النسيم الى الامام(٢١).

والاناشيد اما تغنى او تعزف على الناى. ويتحسس البدو في بلاد العرب وجمالهم الحان الناى الحزينة كما كان يتحسسها الاغريق في عهدهم. ويصعب علينا — بأذاننا التى فقدت الشعور المرهف — تفهم هذا التأثير الساحر للموسيقى. ويعزف البدو في نجد على الناى لتتجمع ابلهم المنتشرة في المرعي. وقد جمع زامل تسجيلات لالحان الناى هذه وذكر لى في الرياض «لا توجد آلة موسيقية لها هذا التاثير الروحي على الانسان والحيوان كالناى» مستطرفاً بانها تبدو اكثر الاشياء طبيعية في العالم. وهكذا يعود الانسان في واحات البلاد الشرقية مرة اخرى الى مناطق الرعاة القديمة في بلاد الاغريق.

١) المسعودى، مروج الذهب ٩٢/٧، تاج العروس. هذه الاسطورة لاتزال معروفة فى نجد الى يومنا هذا.

٢) قارن — على سبيل المثال: Graf Carlo Landberg, Etudes sur les dialectes de l'Arabie Méridionale II, 3. Leiden 1913, S. 1677 (دراسات حول اللهجات الدارجة فى الجنوب العربى) حيث قال: لا اعتقد مطلقا بان الجمل كان المنطلق الاول لوحى الشعر العربى.

٣) قارن فى هذا الصدد التقرير الذى وضعته عن رحلتى عبر اليمن: «السيف والنجوم. رحلة عبر اليمن» Das Schwert und die Sterne. Ein Ritt durch denJemen", Stuttgart 1965, 153.

٤) تمكنت من تثبيت النصوص التى تلاها وانشدها زامل على شريط مسجل.

٥) Arabica III. Leiden 1895, 17–19; Etudes surles dialec- tes de l'Arabie Méridionale I. Leiden 1901 (دراسـات حول اللهجات الدارجة فى الجنوب العربى)، وكذلك دراساته الواسعة حول الجد اءفى Dialectes de l'Arabie Méridionale II, 3, 1676–77.

٦) نورد يما يلى امثلة على التباين فى التحريك عند الالقاء والغناء بالنسبة لاغانى الحداء الثلاثه فى بعض مقاطعها:
الاغنية الاولى، الالقاء: تـُكـْتـُبُ شـْدادـَه، الغناء: تـِكـْتـُبْ إشـْداداه.
الاغنية الثانية، الالقاء: هيتْ، واخطاهْ، غـَيـْرْ، تـَرْفْ ما ضـَواهْ، اتـِيل؛ الغناء: هيتـِ، واخطها، غـَيـرِ، تـَرّْفِ أما ضواهْ، ليله.
الاغنية الثالثة، الالقاء: خـَدْ، إبنْ، مـِنْ أثـّميلهْ، شوقْ، إنْ رَوّحـَنْ، جولْ؛
الغناء: خـَدِ، آبـِين، امـِن أثنميله، شوقِ، وِنْ رِوِحـَن، جولِ.

٧) هيت: بئر فى جبل توفيق تقع على بعد حوالى ٣٥ كيلومتر جنوب شرق الرياض. وتشير اليها خارطة المسح الجيولوجى الاميركية مقياس ١ : ٥٠٠٠٠٠.
١ : ٥٠٠٠٠٠ فى المربع ١ — ٢٠٧ ب تحت ٤٧°° طول، ٢٥°° ٣٠ـ عرض شمالى تحت اسم «دحل هيت». «امغرزات» او «مغرزات»: تلول تبعد حوالى ١٠ كيلومترات شمال شرقى الرياض وتشرف على الطريق

المؤدية الى الواحة. قارن J. B. Philby عند وصفه الرحيل من الرياض الى الطائف فى كتابه «قلب بلاد العرب»
"The Heart of Arabia," London 1922, Vol. I, 109–110.
«انعطفنا بطريقنا متبعين اثراً واضحاً وكانت مرتفعات معرزات واب مخزوق على يميننا ومنخفض وادى حنيفه مع بقع النخيل الداكنة العائدة الى «باطن» فى وسطها على يسارنا قبل ان تدوكنا الصحراء القاحلة بمرتفعاتها ومنخفضاتها البسيطة.»

٨) لقد اجاد السير ريشارد ف. برتون فى تحليل هذه الخاصية للشعر العربى فى مؤلفه Personal Narrative of a Pilgrimage to Al-Medinah and Meccah. Memorial Edition, London 1893, vol. II, 100–101.

٩) يقال ان الملك عبد العزيز بن سعود نظم هذا الشعر فى شبابه.

١٠) من المؤكد ان العرب لا يعرفون وزناً للشعر يشابه وزن (يامب) الاغريق. ان تعبير «الوزن التصاعدى» (يامب) اشير اليه هنا لمجرد تمييزه عن «الوزن التنازلى».

١١) لا تعنى (القوات المسلحة) كما هى عليه فى اللغة العربية الحديثة.

١٢) اعتمدت فى ترجمتى على توضحات السيد زامل. ولا اود كما لا اتمكن فى هذا المقام من تقديم تحليلات لغوية للهجة الشعبية فى نجد التى لم تتناولها دراسات الإستشراق الغربية بالبحوث الكافية لحد الآن.

١٣) عبد الله خميس: الادب الشعبى فى جزيرة العرب، الرياض سنة ١٣٧٨هـ ص ٣٠٨ قد وردت هنالك فى هذين البيتين الاختلافات التالية عما جاء فى نص زامل الذى اميل الى تفضيله:
البيت الاول: بواطن من. البيت الثانى: لدار لروحن. ويشير الشيخ خميس فى هوامشه التوضيحية الى ان كلمة «ثميلة» هى تسمية لمكان (مكان يقال له الثمليه) غير ان زامل يوضح من جهة اخرى – معيباً فى ذلك – بانها تعنى (حفرة صغيره يوجد فيها الماء فى الاودية) وبذلك فان هذا ينطبق ومعنى كلمة «ثمله» الكلاسيكية. قارن: القاموس العربى الانكليزى
E. W. Lane, An Arabic-English Lexicon, I, 354 A.
وانظر ايضا Graf Landberg, Glossaire Datinois I. Leiden 1920, 252. ثميله: بحرميت غير انه موجود فى الشمال. بقعة ماء. حفرة فيها ماء.
واود فيما يلى ان اعطى معنى شاملا للبيتين اللذين يكملان – حسب النص الذى اورده خميس – البيتين اللذين نقلتهما عن زامل: «دافعوا عن انفسكم يا راكبى الابل وسيروا الى الامام، سيروا وانشدوا، ان مسيرة الحياة ستنتهى وليس بوسع اى شخص ان ينجو من الكفن الذى اشترطته علينا شريعتنا. ان الموت لم ينج منه حتى راكان (احد مشاهير زعماء وشعراء البدو)».

١٤) Gotthold Weil, Grundriß und System der altarabischen Metren, Wiesbaden 1958, 42.

١٥) انظر الهامش ١٤

١٦) Landberg, Arabica III. Später in den Dialectes des l'Arabie Méridionale II, 3 1676, vorsichtig einschränkend: "Je ne erois plus que métre et mélodie soient absolument inséparables." غيرانه يقول بعد ذلك ص ١٦٧٧ Si métre et chant sont doux choses distinetes, je me demande pourquoi alors ces voyelles se cachent dans la recitation pour n'apparaitre que dans le chant?."

١٧) ولا يقل اهمية عن ذلك اجراء دراسات وبحوث خاصة بالاغانى الموسيقى الشعبية فى اليمن وحضرموت.

١٨) كما ان مدير قسم الدراسات الشعبية العربية فى كلية الآداب فى جامعة الرياض الدكتور احمد م. الضبيب قد بدأ مشكوراً بتسجيل الاشعار الشعبية العربية.

١٩) Landberg, Glossaire Datînois, s. v. hağîn: "chameau pour monter, dans le Neğd Synonyme de dalûl.

٢٠) شفهيا وفى تقرير خطى حول اغانى الحداء.

٢١) الآداب الشعبية، ص ٣٠٧

MOHAMMAD SA'ID AS-SAGGAR
DER PUNKT

Es überkreuzten sich die Hände der Träume
und es brachen Äste aus meinem Geiste.
Jeder Ast wuchs und umfing mein Gedärm,
ertränkend den Ort.
Die Liebe ist Wasser,
die Buchstaben in meiner Hand, ein Strom,
der Schmerz eine Orange.
Ach, wenn ich untersinken könnte im Schöpfrad der Quelle!
Ach, wenn der zerbrochene Ast in meiner Brust
mir hülfe!
Ich füllte den Strom kurz bevor die Kerzen erbleichten in meinen Händen.
Der Schmerz ist eine Orange,
und im Gedärm, Hunger.

طلائع الكتب

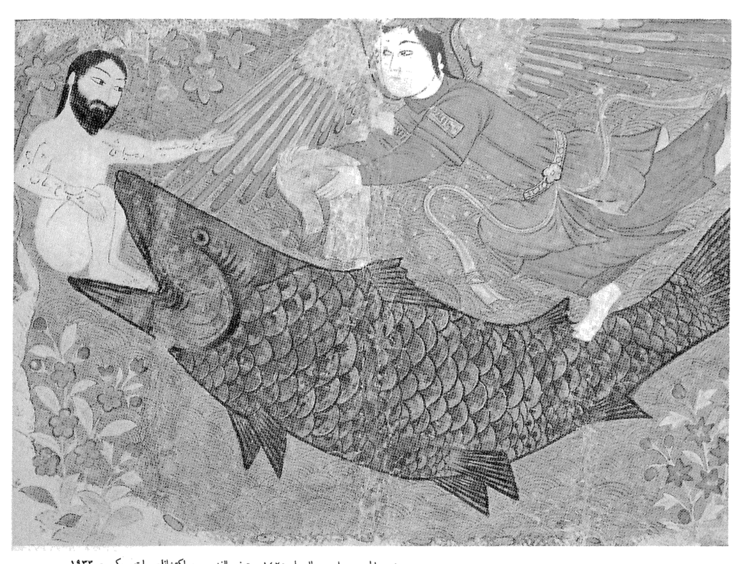
Jahya Haqqi, The Saint's Lamp and Other Stories, Translated from the Arabic and introduced by M. M. Badawi (Arabic Translation Series of the Journal of Arabic Literature, Volume 2).

يقول يحيى حقى: «كنت دائما أشعر أن فى داخلى شيئا صلبا لايذوب بسهولة فى تيار حضارة الغرب، وقد وضحت ذلك مرة فى مقال قارنت فيه بين الاثر الذى تتركه روما فى القادمين اليها من الجنوب، فأهل الشمال ينبهرون بشمسها وحضارة عصر النهضة، أما أنا فقد وصلتها وعندى قدر أكبر من اللازم من الشمس وعندى حضارة ان لم تفق، فهى تماثل حضارتها، وعندى دين هو نظام متكامل فيه الغناء». «وبعد أن عدت من أوروبا شعرت بجميع الاحاسيس التى عبرت عنها فى «قنديل أم هاشم»، أن بطلها شخص يهز هذا الشعب هزا عنيفا، ويقول له: احح، تحرك فلقد تحرك الجماد . . .
انها قصة غريبة جدا كتبتها فى حجرة صغيرة كنت أستأجرها فى حى عابدين حيث عشت لوثة عاطفية مثيرة عبرت عنها فى أناشيد «بينى وبينك» التى الحقتها بالكتاب . . .

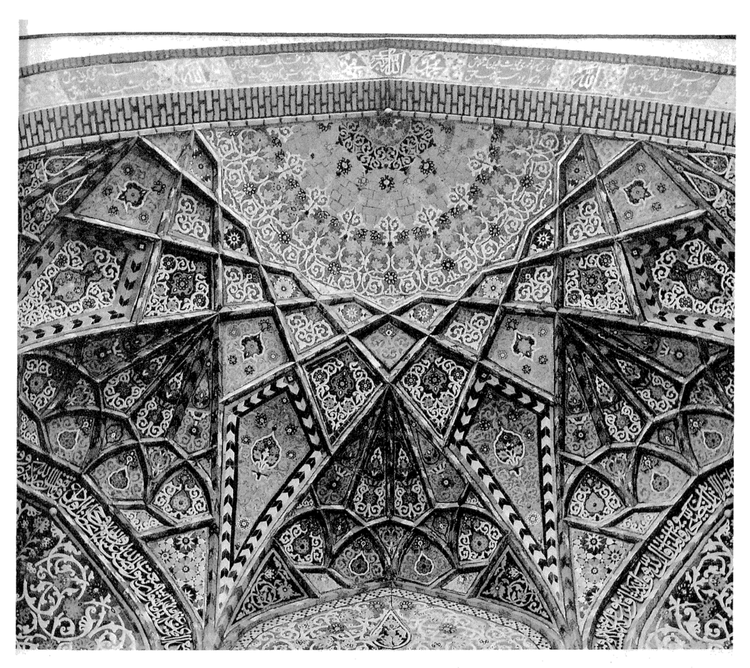
واسم اسماعيل بطل القصة اخذته عن اسم صديق لى يدعى اسماعيل كامل كان آخر منصب له سفيرنا فى الهند، وكان يمثل فى نظرى محاولة المزاوجة بين الشرق والغرب . . .»
«أنا ادرى الناس بعيوب هذه القصة، واهمها خلوها من الحوادث . . . فأنا ضيق الصدر بالسرو تتابع الحوادث، واحب أن أصل بسرعة الى المغزى والدلالة . . . وقد شعرت أن لقنديل أم هاشم تأثيرا كبيرا على مختلف المستويات الثقافية، وكل ماكان يهمنى فيها أن أصور الصدام بين الشرق والغرب، وبين المادة والروح، وبين الثورة على خمول الشعب والرغبة المتأججة فى تحريكه . . . كثيرون حدثونى عنها واعترفوا بعمق تأثيرها فى نفوسهم، منهم اديب يمنى قال لى لقد احسست أنك تصفنى حين اعود من القاهرة الى اليمن. ومرة سألت بائع كتب قديمة عنها فقال: أما عارفها مش القصة اللى بتحكى عن الواد اللى سافر أوروبا وكان بياكل بفتيك وابوه بياكل طعمية فى مصر ! !». (من حديث ليحيى حقى مع فؤاد دواره. فى: «عشرة أدباء يتحدثون». كتاب الهلال. العدد ١٧٢. يوليه ١٩٦٥ — ص ١٠٠—١٢٤).

يروى يحيى حقى فى الاقتباسات السابقة «سيرة» قصته «قنديل أم هاشم»، فهو يعرض لنشأتها ويعرض لحياتها بين القراء. وكلماته تكفى أيضا لشرح اسباب الحفاوة التى لقيتها القصة فى الغرب. نشرت القصة لأول مرة عام ١٩٤٣ (سلسلة أقرأ ١٨ — دار المعارف بمصر)، وقد كتبت قبل ذلك بفترة، ومن الواضح انها تصور مرحلة من الصدام بين الشرق والغرب فى مصر، سابقة على الحرب العالمية الثانية، وتعود اصداؤها الى نهاية القرن الماضى والعقود الاولى من هذا القرن.
والترجمة الانجليزية التى نقدمها هنا تضم قصة «أم هاشم» والقصص الآخر الملحق بالكتاب، وكما نرى فهى أول ترجمة اوروبية «لأم هاشم» لاتكتفى من الاصل بمعانيه المباشرة، وانما تطمح الى نقل طابعه الانسيابى فى الاسلوب والفكر وصيغه الحسية واختصاراته الايحائية، وتوفق الى ذلك ابعد التوفيق. فالمترجم الدكتور مصطفى بدوى يتأثر لغة الاصل، ويحفظ له طابعه الفنى الخاص.

فى مقدمة الترجمة يطرح الدكتور بدوى السؤال عن «الحل الوسط» الذى تنتهى اليه قصة «أم هاشم» فى قضية الصراع بين العلم المبنى على العلية والتجريب والعقل وبين المسلمات الشعبية القائمة على الخرافات والأوهام؟ الى أى حل ينتهى اسماعيل، الطبيب العائد من رحلة العلم والارادة فى الغرب، فى مواجهة مجتمعه النائم فى احضان الخرافة؟ هل يعالج الدكتور اسماعيل فى النهاية عينى فاطمة النبوية بزيت قنديل أم هاشم الكاوى؟ وهل يؤمن عباس بجدوى العلاج بهذا الزيت؟ ماهى الفلسفه النهائية لهذه القصة التربوية؟ يرى الدكتور مصطفى بدوى ان القصة تتركنا دون جواب واضح



يونس والحوت، هرات، حوالى عام ١٤٢٥ ، متحف الفنون. من اكتشافات بوليتزر بكوست ١٩٣٣



قبو ى مدخل جامع الجمعة ، هرات ، تصوير هورست ب شاستوك

على هذه الاسئلة. والواقع أن القصة تنتهى نهاية جدلية، لا تخلو من السخرية. صحيح أن اسماعيل، طبيب العيون، يقفل راجعا بعد الثورة الاولى الغاشمة على المارد الخرافى الرهيب ليتزود بزجاجة من زيت قنديل أم هاشم، ولكن من الواضح أنه يتزود بهذه الزجاجة كبطاقة عودة الى عالمه القديم، وكتصريح لمزاولة علمه بصورة لاتناقض الحياة والتفكير لاتناقض الناس فى حبه القديم. وهو ماتقصده القصة بالعبارة التالية: «وعاد من جديد الى علمه وطبه يسنده الإيمان» وهو اذ يرى علمه ينتصر بهذه الوسيلة، يؤمن بايمان الناس، وتنتهى غربته السابقة. فهو يرضى من علمه بنصيب، ويرضى بالناس وخرافاتهم وحياتهم المتوارثة. «كم من عملية شاقة نجحت على يديه، بوسائل لورآ ها طبيب أوروبا لشهق عجباً. استمسك من علمه بروحه وأساسه، وترك المبالغة فى الآلات والوسائل، اعتمد على الله . . .» وينساق اسماعيل الى ما ينساق اليه الناس فى حيه، فيتزوج ويخلف نسلا كثيرا. «وكان فى آخر أيامه ضخم الجثة، أكرش، أكولا نهما . . . وظل طول عمره يحب النساء، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعا. رحمه الله . . .»
فالقصة لاتنتهى — كما ذهب النقد — الى المزاوجة بين العلم والدين، أو الى حل وسط لاسبيل اليه، وانما الى الاستكانة الى شئ من العلم الحديث والى شئ من الاعتقاد القديم. و يحيى‌حقى يسجل لاسماعيل عودته وقبوله والتزامه ورفضه الانسحاب، ويسجل انعكاس هذا القبول عليه فى شئ من الرفق والسخرية. فحياة اسماعيل الجديدة بعد رحلة الشمال لاتخلو من «لوثة» صوفية، لعلها اضطرارية. (ولعل اغرب ما قيل فى «قنديل أم هاشم» هو انها «قد رسمت لمجتمعنا الجديد (خطة عمل)»، كما يكتب مصطفى ابراهيم حسن فى كتابه «يحيى‌حقى، مبدعاً وناقداً». القاهرة ١٩٧٠. ص ٢٧).

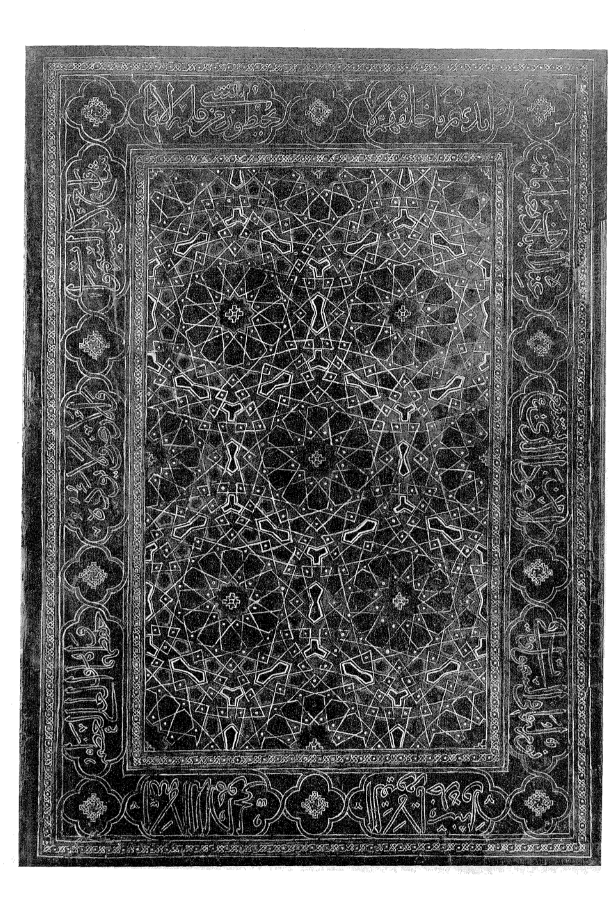
(ن. ن.)

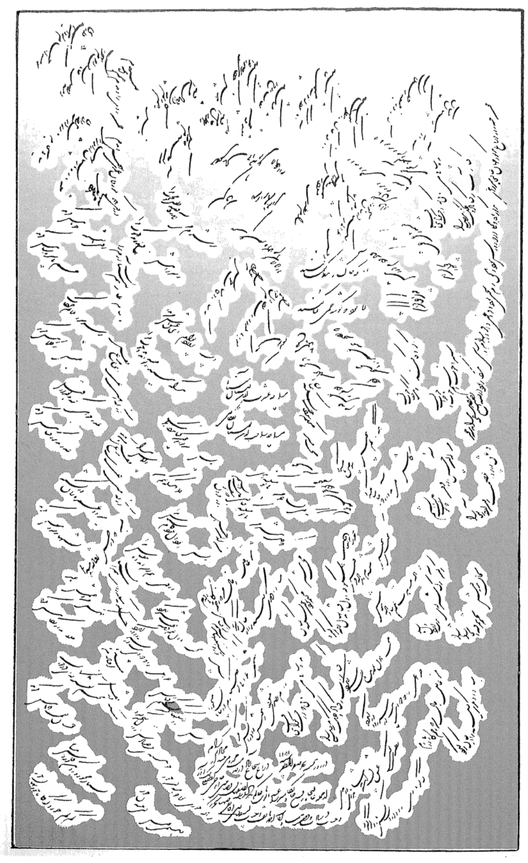
شعـــر بقلم ألبرت أديب

ALBERT ADIB (LIBANON)

Ich habe dich nie geliebt
Nur mich geliebt in dir,
Einen zurückgeworfenen Traum, eine Vision
Und ich weiss, in deinem Geiste
War ich nur die Rache
Für eine verwüstete Liebe
Wir lebten zusammen
Erschufen eine Lügenlegende
Die unsere Seelen in Pein erstickte
Während die Welt dachte, wir seien ein ewiger Traum
O, die Verachtung der Liebe
Du gehörtest nicht mir, ich gehörte nicht dir
Ich will fort, du willst fort
Zwei Fremde, die zusammen lebten
Hinter sich lassend
Lügen.

صورة صفحة ٩٦ غلاف كتاب، مصر، القرن الرابع عشر، المتحف القومى، برلين، جمهورية المانيا الديمقراطية ◁





درويش عبد المجيد تلغانى (المتوفى عام ١٧٧١)

أمضى درويش القسط الأكبر من حياته فى اصفهان ولا شك أنه أعظم فنانى الخط الشاكستانى ورغم حياته القصيرة فقد ترك لنا عدداً كبيراً من الكتب بمختلف أساليب الكتابة

وقد قرض درويش الشعر فى فترات من حياته ، وكان يوقع على قصائده باسم مجيد و خموش

FIKRUN WA FANN 24

